This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

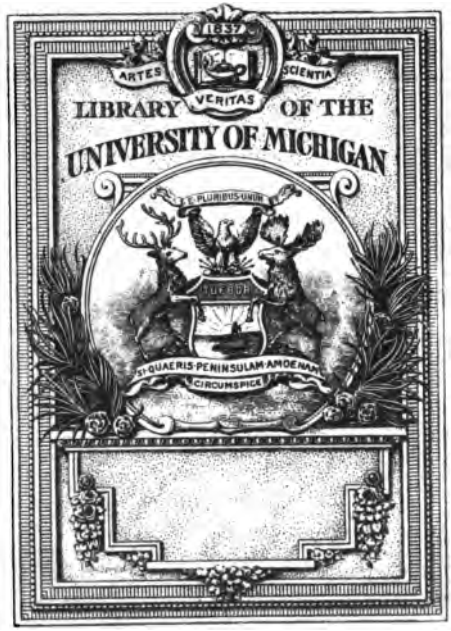
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 447276


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

N
61
.S31

Das Wissen der Gegenwart

Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete.

LV. Band.

Ästhetik.

Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst

von

Dr. Max Schasler,
Mitgl. der kgl. Akad. der Künste zu Amsterdam.

Erster Teil: Die Welt des Schönen.

Leipzig: G. Freytag. 1886. Prag: F. Tempsky.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erster Abschnitt: Die Idee des Schönen in ihrer Allgemeinheit . . . 5

Kapitel I. Das Schöne als notwendiges Element im Organismus des subjektiven Geistes 5

Das Wesen des subjektiven Geistes 5

Die Stellung des subjektiven Geistes zur Natur 9

Das Wesen der Anschauung in ihrer Stellung zum Bewußtsein und zur Empfindung 14

Die Erscheinung als Objekt und Inhalt der Anschauung . . . 17

Das Schöne und das Häßliche 19

Die Anschauung in ihrem Verhältnis zu den Sinnen 24

Kapitel II. Die Idee des Schönen als substanzieller Begriff 29

Raum und Zeit als Formen der Erscheinung; das Simultane und Successive als Formen der Anschauung; Ruhe und Bewegung als Einheit beider Formengegensätze 29

Das Schöne in seiner Besonderung zum Erhabenen und Anmutigen 31

A. Das Erhabene in seiner Gliederung 32

1. Das extensiv-Erhabene 34

2. Das intensiv Erhabene oder das Erhabene der Kraft . 40

a. Das Erhabene der Naturkraft 41

b. Das Erhabene der Geisteskraft 45

B. Das Anmutige in seiner Gliederung 51

1. Die Anmut der Körperform 56

2. Die Anmut des Ausdrucks 59

C. Das Ideal und die Wirklichkeit 65

Zweiter Abschnitt: Die Idee des Schönen in ihrer Besonderung . . . 74

Erstes Buch: Die Naturschönheit 74

Das Naturschöne als Objekt und Inhalt der Anschauung . . . 74

Seite

Kapitel I. Die formalen Elemente der Naturschönheit . . 75
A. Die Elemente der räumlichen Naturschönheit 75
1. Das Licht 76
2. Die Farbe 77
I. Die Symbolik der Farben 81
II. Die Harmonik der Farben 89
3. Die Form 92
I. Die Symbolik der Formen 95
II. Die Harmonik der Formen 104
4. Farbe und Form in ihrer Verbindung 112
B. Die Elemente der zeitlichen Naturschönheit 114
1. Der Ton 115
2. Die Bewegung 120
Kapitel II. Die konkrete Naturschönheit 124
A. Die vier Naturelemente 127
1. Das Feuer 128
2. Die Luft 133
3. Das Wasser 134
4. Die Erde 137
B. Die Sonderformen der Naturschönheit auf der Erde 139
I. Die Mineralien 139
II. Die Pflanzen 142
III. Die Tiere 148
Zweites Buch: Die menschliche Schönheit als Einheit der Naturschönheit und der geistigen Schönheit . . . 170
Kapitel I. Die Naturseite der menschlichen Schönheit . . 170
1. Die allgemein-menschliche Schönheit 173
2. Die geschlechtliche Schönheit des Menschen 176
3. Die Rassen- und Temperamentsunterschiede 179
Kapitel II. Die kulturgeschichtliche Schönheit 186
I. Die Genesis der individuellen Schönheitsformen des Menschen . 188
II. Die Genesis der kulturgeschichtlichen Schönheitsformen und die völkergeschichtlichen Ideale 196
1. Der Orientalismus 200
2. Der Hellenismus 205
3. Der Christianismus 212
Schlußresultat 234
Kritischer Anhang 239

Einleitung.

Die Ästhetik ist die Wissenschaft des Schönen und der Kunst. (1)*) Diese vorläufige Definition scheint einen Pleonasmus zu enthalten, insofern die „Kunst", als Gestaltung des Schönen, durch den letzteren Begriff als bedingt und darin miteinbegriffen betrachtet werden kann, so daß es genügen dürfte zu sagen: Die Ästhetik ist die Wissenschaft des Schönen. Da aber, wie wir sehen werden, weder das Schöne bloß in der Kunst existiert, noch die Kunst es ausschließlich mit dem „Schönen" im spezifischen Sinne des Worts, sondern wesentlich auch mit dem „Häßlichen", d. h. mit seinem Gegensatz, zu thun hat, so erscheint die Definition der Ästhetik erst in obiger Fassung vollständig. — Gleichwohl hat sich dieselbe nach einer andern Seite hin zu rechtfertigen, insofern gegen sie, wenn die Entwickelung des Systems sich darauf gründen soll, der Einwurf erhoben werden kann, daß sie bloß hypothetischer Natur sei. Sie beruht nämlich auf der doppelten Voraussetzung, einmal daß überhaupt ein Schönes existiere, d. h. daß dieser Begriff eine Wahrheit enthalte, sodann, falls dies selbst zugegeben würde, daß ein Wissen davon — und nicht etwa bloß ein Empfinden desselben — mögleich sei. Bekanntlich liefert — ganz abgesehen von populären Vorurteilen

*) Die in den Text eingeschalteten Zahlen beziehen sich auf die im „Anhang" am Ende des Bandes zusammengestellten Anmerkungen, welche teils Citate und Belege, teils erläuternde Zusätze enthalten.

und Mißverständnissen — die Geschichte unserer Wissenschaft selbst vielfach Belege dafür, daß gegen beide Sätze erhebliche Zweifel erhoben worden sind, indem man einerseits dem Schönen eine absolute Bedeutung überhaupt nicht zuerkannte, sondern es in das Gebiet des zufälligen, veränderlichen, rein subjektiven Geschmacks verwies, und andererseits — wie dies schon der Vater der Ästhetik, Baumgarten, that, indem er die Erkenntnis des Schönen zu den „verworrenen" oder „dunklen Vorstellungen" zählte — ein klares Wissen, d. h. eine wissenschaftliche Erkenntnis desselben geleugnet wurde.

Wenn daher neuere Ästhetiker, diesen Übelstand erwägend, an den Anfang des Systems den Satz stellen, daß zwar vorläufig als Gegenstand dieser Wissenschaft die „ästhetische Idee" oder auch das „Schöne" zu bezeichnen sei, daß aber diese Definition eine bloße Voraussetzung enthalte, deren Wahrheit sich erst durch das System selbst erweisen lasse, so muß ein solches System, als auf einem logischen Zirkel beruhend, ebenfalls der philosophischen Begründung entbehren, weil alle Folgerungen, die sich an solche unbewiesene Voraussetzung knüpfen, immer nur insofern als wahr zugegeben werden können, als jene Voraussetzung selber eine Wahrheit enthält, was aber eben fraglich ist (2). Wenn daher der Begriff des „Schönen", nämlich daß er eine Wahrheit enthalte, nicht anderswoher seine Begründung erhalten könnte als aus einem System, das diesen Satz als eine gegebene Thatsache voraussetzt, so müßte auf seine wissenschaftliche Erkenntnis überhaupt verzichtet werden. — Es giebt nun noch zwei andere Ideen, welche oft in Verbindung mit dem Schönen genannt werden und sich hinsichtlich ihrer Begründung in derselben zweifelhaften Lage befinden: das Wahre und das Gute; denn auch diesen ist oft, und zwar auf Grund und in der Form wissenschaftlicher Erörterung, eine absolute Bedeutung abgesprochen und von ihnen behauptet worden, daß ihr Inhalt lediglich auf konventionellen und in der Zeit wechselnden Vorstellungen beruhe. Wie der antike Skeptizismus dem Begriff des „Wahren"

so spricht der moderne Sozialismus, auf Grund seiner materialistischen Prinzipien, dem Begriff des „Guten" einen absoluten Wert ab, indem er dasselbe mit dem bloß Nützlichen identifiziert und infolge davon die sittliche Weltordnung als eine leere Illusion, die Idee der Sittlichkeit überhaupt als etwas rein Konventionelles, in der Geschichte nach Zeit und Ort Wechselndes betrachtet, dem jeder festbestimmte ideelle Inhalt mangele.

Mit den Ideen des „Wahren" und des „Guten" haben wir zwar hier zunächst uns nicht zu beschäftigen, da sie nicht wie das „Schöne" zu den Grundbegriffen der Ästhetik gehören, sondern selber die Grundbegriffe besonderer Wissenschaften bilden, das „Wahre" nämlich den der Logik und Metaphysik, das „Gute" den der Ethik und Rechtsphilosophie. Dennoch hängen alle drei auf so innige Weise miteinander zusammen, daß die Erörterung des einen ohne Bezugnahme auf die beiden anderen unmöglich ist, wenn es sich darum handelt, das Wesen eines derselben zum vollen Verständnis zu bringen. — In dieser Hinsicht ist nun vor allem darauf hinzuweisen, daß, wenn diese Begriffe überhaupt einen bestimmten Inhalt haben, dieser nur aus dem Wesen des subjektiven Geistes zu schöpfen ist; und aus diesem Umstand, nämlich daß diese drei Ideen spezifisch subjektiver Natur sind, d. h. nur dem Menschen als solchem angehören, erklären sich auch jene skeptischen Ansichten über ihre angeblich bloß zufällige und konventionelle Bedeutung, indem das „Subjektive" darin, durch einen sophistischen Trugschluß, ohne weiteres mit dem Begriff des Willkürlichen und Einseitigen verwechselt wird.

Was hier also, am Anfang unserer Betrachtung über das Schöne, als die einzige Voraussetzung zu gelten hat, ist lediglich die Existenz des subjektiven Geistes, d. h des Menschen als spezifisch-geistigen Wesens; und es handelt sich mithin nur um den Nachweis, daß es in der Natur desselben liegt, sich in dem Entwickelungsprozeß seiner selbst nach diesen drei Richtungen hin zu bethätigen, deren spezifische Inhalte eben durch die drei Ideen gebildet werden, welche oben als das Wahre, das Gute

und das Schöne bezeichnet wurden. Dieser Nachweis ist aber gerade für unsere Wissenschaft, d. h. für die Erkenntnis des Schönen, um so notwendiger, als kaum mit einem andern Begriff so viel Mißbrauch getrieben wird und über keinen so viel Mißverständnisse herrschen, als gerade über den Begriff des Schönen; Mißverständnisse, die in dem für das populäre Vorurteil bequemen Satze gipfeln, daß „über den Geschmack nicht zu streiten" sei, d. h. daß das Wohlgefallen am Schönen und das Urteil darüber, ob und inwiefern etwas schön sei, lediglich dem zufälligen Belieben des Einzelnen oder der willkürlichen Modelaune anheimfalle.

Der Satz, daß die Ideen des Wahren, des Guten und des Schönen ausschließlich der Sphäre des subjektiven Geistes angehören — eine Behauptung, deren Richtigkeit aus der Betrachtung des Wesens dieses Geistes sich ergeben wird — soll hier vorläufig nichts Anderes bedeuten, als daß, weil unterhalb dieser Sphäre, zunächst in der höheren Tierwelt also, wohl objektive, aber keine subjektive Vernünftigkeit herrscht, in dieser niederen Sphäre vom Wahren, Guten und Schönen überhaupt noch nicht die Rede sein kann, sondern daß das Tier statt des „Wahren" nur das Wirkliche, statt des „Guten" nur das Nützliche, statt des „Schönen" nur das Angenehme kennt und erkennt. Auch die gegensätzlichen Begriffe nehmen an diesem Unterschiede teil; oder: nicht das „Unwahre", sondern nur das Unwirkliche, nicht das „Böse", sondern nur das Schädliche, nicht das „Häßliche", sondern nur das Unangenehme hat für die tierische Vorstellung eine Bedeutung. Es ist nun aber leicht einzusehen, daß die auf dem oben erwähnten Mißverstehen der „Subjektivität" beruhende einseitige Ansicht über das „Schöne", als sei es nur eine durch den zufälligen und wechselnden Geschmack bedingte Eigenschaft der Dinge, durchaus in dieselbe Kategorie fällt wie das praktische Wohlgefallen des Tieres an dem für es Angenehmen: denn der Begriff der „Subjektivität", welche das Wesen des allgemein-menschlichen Geistes bildet, hat

nichts mit dem subjektiven Belieben des zufälligen Einzelgeschmacks zu thun; sondern dieser beruht, gerade wie das tierische Wohlgefallen am Angenehmen, auf einem rein praktischen Interesse; der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Formen der Subjektivität ist der, daß jene höhere Subjektivität den Charakter der Allgemeinheit, d. h. der vernünftigen Notwendigkeit, besitzt, während jene niedere Form der zufälligen Geschmackssubjektivität gerade das Gegenteil davon bedeutet, nämlich weder notwendig noch vernünftig, sondern eben durchaus zufällig und unvernünftig ist.

Nach diesen vorläufig orientierenden Bemerkungen können wir nun auf die Betrachtung des Wesens des subjektiven Geistes als der bewußten Vernünftigkeit — im Unterschiede von der objektiven Vernünftigkeit der mehr oder weniger bewußtlosen Natur — eingehen, um zu untersuchen, ob und welche Stellung die Idee des Schönen — dieser Begriff in seiner allgemeinsten Bedeutung gefaßt — als in diesem Wesen begründet, d. h. als ein notwendiges Element seines Organismus, einnimmt.

Erster Abschnitt.

Die Idee des Schönen in ihrer Allgemeinheit.

Kap. I. Das Schöne als notwendiges Element im Organismus des subjektiven Geistes.

Das Wesen des subjektiven Geistes überhaupt.

In dem Begriff des „subjektiven Geistes" ist die Beziehung auf einen doppelten Gegensatz enthalten, insofern einerseits der „Subjektivität" notwendig eine Objektivität, andererseits dem

„Geist" ebenso notwendig das, was man unter Außenwelt oder Natur versteht, gegenüberstehend gedacht wird. Dieser Gegensatz ist aber keineswegs als ein ausschließender aufzufassen, d. h. als Gegensatz von absoluter Vernunft und absoluter Unvernunft; sondern da der Mensch — denn dieser ist die konkrete Existenz des subjektiven Geistes oder — was dasselbe bedeutet — der geistigen Subjektivität — nicht bloß ein geistiges, sondern auch ein natürliches Dasein besitzt, so ist er selber an die Natur, d. h. an ein unbewußtes Element gebunden; und umgekehrt waltet in der Natur nicht bloß der vernunftlose Zufall, sondern ein vernünftiges Gesetz, nur daß dieses ihr immanente geistige Element der Vernünftigkeit nicht in der Form der Subjektivität, d. h. in der des Selbstbewußtseins, sondern eben in der des Unbewußtseins sich äußert. Jener Gegensatz des subjektiven Geistes und der objektiven Natur ist also ein konkreter, d. h. die Entgegengesetzten enthalten, wie in jedem konkreten Gegensatz, einander als Momente in sich.

Bleiben wir bei dem Menschen, als dieser Einheit von Geist und Natur stehen — einer Einheit, in welcher der Geist das primäre, die Natur das sekundäre oder, gleichsam wie in einer Ehe, jener das männliche (spontane), dieses das weibliche (rezeptive) Element bildet — so erkennt man, daß diese Einheit sich keineswegs als ein versöhnungsvolles Ineinanderaufgehen der beiden Elemente, sondern im Gegenteil als ein fortwährender Kampf um die Oberherrschaft darstellt, in welchem — wie die Geschichte nicht nur der Menschheit überhaupt, sondern jedes einzelnen Menschen zeigt — drei Phasen unterschieden werden können, deren erste als die Phase der Übermacht der Natur über den Geist (Kindheit), die zweite als harmonisches Gleichgewicht beider (Jünglingsalter), die dritte als die Phase der Herrschaft des Geistes über die Natur (Mannesalter) in die Erscheinung treten; mit anderen Worten: Geist und Natur bilden die Momente eines unendlichen Entwickelungsprozesses, dessen Ziel die Selbstbefreiung des Geistes von der Herrschaft der Natur, d. h. über-

haupt geistige Freiheit, ist. Da aber der Geist in seinem konkreten Dasein, d. h. als Mensch, immerhin mit dem Naturelement behaftet bleibt, so kann sich diese Selbstbefreiung nur in der Form eines unendlichen Strebens nach Freiheit darstellen, oder: diese Freiheit bleibt ein ewiges Sollen, d. h. sie hat nur relative Bedeutung.

Dieser Selbstbefreiungsprozeß kann nun seinem Wesen nach kein einfacher sein, sondern muß, da er als Kampf zweier einander entgegengesetzten, aber unlöslich miteinander verbundenen Elementen sich äußert, je nach der Art und dem Grade ihrer Beteiligung daran, nach drei Richtungen hin sich äußern oder auf drei verschiedene Weisen sich bethätigen, die hier kurz — vorbehaltlich näherer Erläuterung — als Erkennen, Empfinden und Anschauen bezeichnet werden können. In dem „Erkennen" waltet das spontane (geistige), im „Empfinden" das receptive (natürliche) Element vor, während im „Anschauen" beide Elemente als einander gegenseitig durchdringend eine gleichberechtigte Einheit bilden. In allen drei Bethätigungsformen bildet aber das Element der Freiheit den spezifischen Inhalt des Entwickelungsprozesses, d. h. das menschliche Erkennen, Empfinden und Anschauen unterscheidet sich spezifisch dadurch von dem tierischen Erkennen, Empfinden und Anschauen, daß jenen Bethätigungsformen des subjektiven Geistes ausschließlich das Element der Freiheit, d. h. das unendliche Streben nach Selbstbefreiung, innewohnt. Dieser Punkt ist, namentlich auch für den Begriff der Anschauung, in deren Bereich die „Idee des Schönen" gehört, von zu großer Wichtigkeit, als daß wir ihn nicht etwas näher ins Auge fassen müßten.

Der Begriff der „Freiheit" wird gewöhnlich — abgesehen von seiner politischen und sozialen Bedeutung — nur im ethischen Sinne verstanden. Es ist aber leicht einzusehen (und für unseren Zweck ist dies ausdrücklich zu betonen), daß er nicht bloß der Sphäre des sittlichen Wollens, sondern ebensowohl der des erkennenden Bewußtseins und der ästhetischen Anschauung

angehört, insofern er ganz allgemein als die spezifische Form des Entwickelungsprozesses des menschlichen Geistes nach allen drei Richtungen seiner Bethätigung aufzufassen ist. Wenn daher das „Gute" als die Form der geistigen Selbstbefreiung nach der Seite des Wollens erscheint, so stellt sich in durchaus gleichberechtigter Weise die Form dieses Prozesses nach der Seite des Erkennens als das „Wahre", nach der Seite des Anschauens als das „Schöne" dar. Ferner aber, da die Freiheit immer nur als Prozeß, nämlich als unendliches Streben nach Selbstbefreiung, mithin wesentlich als relativ, zu denken ist, so folgt, daß, wie das Gute immer mit dem „Bösen", so auch das Wahre stets mit dem „Irrtum", das Schöne mit dem „Häßlichen" verbunden sein muß, so daß das Eine stets sein Gegenteil bedingt und durch es bedingt wird. Könnten nämlich jene positiven Ideen als absolut gedacht werden, so wäre damit der Prozeß selbst und folglich die Entwickelung überhaupt aufgehoben, welche als solche ja die Bedingung der konkreten Einheit von Geist und Natur, als Inhalt des menschlichen Daseins, bildet. So kann man sagen, daß für den Menschen ohne das Böse auch kein Gutes, ohne den Irrtum auch kein Wahrheit, ohne das Häßliche auch kein Schönes existieren würde: alle diese Ideen würden jeden Inhalt und folglich der Begriff „Mensch" überhaupt seine Bedeutung verlieren. Neugeborene Kinder, Blödsinnige und Tiere, in denen das Element der Freiheit noch nicht zur Thätigkeit erwacht oder in denen es ertötet oder endlich überhaupt nicht vorhanden ist, sind deshalb — um zunächst die Sphäre der Sittlichkeit zu erwähnen — zwar „ohne Sünde", aber ebendeshalb auch ohne Tugend; ihre sogenannte „Unschuld" ist nichts weiter als Unzurechnungsfähigkeit. Ganz in demselben Sinne und aus demselben Grunde fehlen ihnen auch in der Sphäre der Erkenntnis und der Anschauung die Kriterien des Wahren und des Schönen, bezw. des Irrtums und der Häßlichkeit; d. h. alle drei Ideen bleiben hier auf dem Niveau des rein sinnlichen Interesses.

Die Stellung des subjektiven Geistes zur Natur.

Bevor wir auf das Verhältnis der drei Thätigkeitsformen in dem Entwickelungsprozeß des subjektiven Geistes, des „Erkennens", des „Empfindens" und des „Anschauens", zu einander eingehen können, ist zuvor die Stellung des subjektiven Geistes zur Natur überhaupt ins Auge zu fassen, weil hierauf jenes Verhältnis sich gründet und nur daraus erklärlich wird. Es wird sich aus dieser Betrachtung auch ergeben, warum es gerade diese drei Formen und nur sie sind, in denen sich der subjektive Geist, sobald er in den Entwickelungsprozeß eingetreten ist, bethätigen muß.

Es ist schon oben erwähnt, daß der Ausdruck „Natur" in Beziehung auf diesen Prozeß die doppelte Bedeutung enthält, daß er einerseits die dem Menschen als Subjekt gegenüberstehende objektive Außenwelt, andererseits aber zugleich das ihm als konkretem Wesen selber anhaftende Naturelement, welches allgemein als seine „Leiblichkeit" gefaßt werden kann, bezeichnet. Hieraus entspringt nun notwendig eine Doppelstellung des subjektiven Geistes zur Natur: einmal nämlich steht er in dem Verhältnis zu ihr, daß er sie als ein ihm Fremdes, als reines Objekt, außer sich weiß und in dieser Äußerlichkeit von sich unterscheidet. Dieses Unterscheiden ist schlechthin Bewußtsein; aber es ist noch nicht Selbstbewußtsein, d. h. noch nicht ein Bewußtsein seiner selbst als Subjekts jener objektiven Welt gegenüber, sondern lediglich ein objektives Bewußtsein, das der Mensch mit dem Tier gemein hat. Indem er nun aber von der Erkenntnis der Außenwelt als eines von ihm unterschiedenen Objekts fortschreitet zu der Erkenntnis seiner selbst als eines von jenem Objekt ebenfalls Verschiedenen, so daß er sich diesem Objekt gegenüber als „Subjekt" weiß — und dies vermag er nur auf Grund des ihm immanenten Elements der Freiheit —, so hat er damit die Grenze der Sphäre, innerhalb deren das tierische Bewußtsein eingeschlossen ist, überschritten; oder: dies

Bewußtsein ist Selbstbewußtsein. Also schon in dieser ersten Stellung des Geistes zur Natur als objektiver Außenwelt nimmt der subjektive Geist, nämlich als seiner selbst bewußtes Subjekt, d. h. als „Ich", eine wesentlich höhere Stufe der Erkenntnis ein als das Tier.

Die gleiche Erhebung findet nun auch in der zweiten Stellung des subjektiven Geistes zur Natur, nämlich zu dem ihm als konkreter Existenz selbst inhärierenden Naturelement, statt. Zunächst ist zwar das Ich auch hier, da es an die Natur in ihm selbst, an seine Leiblichkeit, gebunden ist, nicht reines Wissen von sich selbst, sondern es geht, als konkrete Einheit der geistigen und natürlichen Seite seines Seins — soweit diese unmittelbare Gebundenheit reicht — im Unbewußtsein unter. Dieses Naturdasein des Geistes, welches der Mensch ebenfalls mit dem Tier teilt, kann schlechthin als „Empfindung" bezeichnet werden, nämlich — im Unterschied von dem äußerlich-Finden der objektiven Natur im Bewußtsein — als ein innerlich-Finden seiner selbst als natürlichen Seins. In beiden Fällen ist es immer die Natur, welche gefunden wird; nur daß diese für das Bewußtsein ein Draußen, für die Empfindung ein Drinnen ist. Wenn die erste Thätigkeitsstufe des Bewußtseins schlechthin als „Wahrnehmen" sich äußert, d. h. als ein für-Wahr-Halten der äußeren Erscheinung, so äußert sich die erste Thätigkeitsstufe des Empfindens schlechthin als „Begehren" — beides Formen, die sich noch nicht über die Sphäre des tierischen Bewußtseins und Empfindens erheben. Wie aber das bloße Wahrnehmen zur freien Erkenntnis des Objekts fortschreitet, so erhebt sich das bloße Begehren zum freien Wollen, womit auch in dieser Thätigkeitssphäre die Grenze der tierischen Empfindung überschritten wird.

Es drängen sich bei diesem Punkte der Erörterung unwillkürlich zwei Fragen auf, deren Beantwortung nicht zu umgehen ist, nämlich: 1. Welche Stellung nimmt nun zu diesen beiden Thätigkeitsformen in dem Entwickelungsprozeß des subjektiven

Geistes die dritte Thätigkeitsform, welche als „Anschauung" bezeichnet wurde, ein? und 2: Kommt einer von den drei Formen in dem Entwickelungsprozeß eine Priorität zu, so daß die anderen beiden sich aus derselben etwa als Sonderformen entwickeln?

In Beziehung auf die zweite Frage ist zunächst zu bemerken, daß, wenn überhaupt von einem „Anfang" der Entwickelung in dem Sinne die Rede sein könnte, als ob sich der subjektive Geist *zuerst*, sei es als bloß empfindender, sei es als bloß wahrnehmender, sei es als bloß anschauender bethätigte, eine Entwickelung überhaupt undenkbar wäre. Wenn man sich nämlich diese so vorstellt, als ob die geistige Menschwerdung — gleichviel ob man dabei an die Menschheit überhaupt oder an das neugeborene Kind denkt — etwa mit dem Erwachen der Empfindung begönne und sich daraus allmählich das Bewußtsein entwickele, so liegt in diesem „allmählich" der Irrtum, als ob der Keim des Bewußtwerdens nicht schon ursprünglich im Anfang der Entwickelung enthalten wäre. Es kann mithin von einer Priorität der einen oder andern Thätigkeit überhaupt nicht die Rede sein; sondern, da der Geist ein einheitlicher ist — und diese Einheitlichkeit ist durch das ihm als subjektivem Geist immanente Element der Freiheit bedingt —, so folgt, daß alle drei Thätigkeitsformen, welche als differente notwendig aus der oben erörterten differenten Stellung des Geistes zur Natur entspringen, nicht nur gleichzeitig, sondern auch gleichberechtigt sich entwickeln müssen. Hieraus ergiebt sich nun auch die Beantwortung der oben aufgeworfenen Frage, welche Stellung die dritte Thätigkeitsform, die *Anschauung* nämlich, zu den anderen beiden Formen einnimmt.

Obgleich nämlich Bewußtsein und Empfindung als *schon entwickelte* Thätigkeitsformen einen gegensätzlichen Charakter haben, insofern das Erkennen wesentlich *theoretischer*, das Begehren wesentlich *praktischer* Natur ist, so ist dieser Gegensatz, da Geist und Natur im Menschen konkret der Art miteinander verbunden sind, daß das geistige Element ebenso wenig ohne

das natürliche wie dieses ohne jenes denkbar ist, nicht als ein ausschließender (abstrakter) zu betrachten, sondern als ein solcher, in welchem das eine oder andere Element nur als primäres vorherrscht. Hierbei ist nun aber der dritte Fall denkbar, daß weder das eine noch das andere vorherrscht, sondern daß sie so gleichwertig miteinander verbunden und in solcher Verbindung thätig sind, daß sie einen vollkommnen Ausgleich bilden: diese Thätigkeitsform des subjektiven Geistes ist die Anschauung. Die Anschauung ist weder reines Erkennen, noch reines Empfinden, sondern man kann sagen, daß das Element des Erkennens darin nicht sowohl theoretischer als praktischer Natur, das Element des Empfindens nicht sowohl praktischer als theoretischer Natur ist; thatsächlich aber ist die Anschauung weder das eine noch das andere, sondern als ihre ungeschiedene Einheit, d. h. als absolute Versöhnung des theoretischen (erkennenden) und praktischen (empfindenden) Geistes ist sie eben ein Drittes neben dem Erkennen und Empfinden (3). Wenn daher einer von den drei Thätigkeitsformen, dem Erkennen, Empfinden und Anschauen, überhaupt eine Priorität zuerkannt werden dürfte, so wäre es jedenfalls diejenige, in welcher die Elemente der anderen beiden ungetrennt verbunden sind, nämlich die Anschauung. Allein das Wahre an der Sache ist, daß alle drei als Thätigkeitsformen sich gleichmäßig aus einem und demselben Keim, aus dem Streben nach Freiheit, entwickeln. Ebensowenig wie im neugeborenen Kinde einzelne Glieder, etwa als Hauptteile des körperlichen Organismus, zuerst sich entwickeln und dann aus diesen oder im Anschluß daran die übrigen folgen, sondern das ganze Kind in allen seinen Teilen gestaltet erscheint, ebensowenig folgen die drei Thätigkeitsformen seiner geistigen Entwickelung, sobald diese als Prozeß überhaupt begonnen hat, aufeinander; sondern sie sind als die gleichzeitigen Ausstrahlungen aus einem und demselben Zentrum nach verschiedenen Richtungen hin zu begreifen, und dies Zentrum ist eben das, was wir als das Wesen des subjektiven Geistes gefunden haben: die Freiheit.

Durch dies Element der Freiheit, welches das menschliche Erkennen, Empfinden und Anschauen als *solches* charakterisiert, unterscheiden sich diese Thätigkeitsformen spezifisch von den analogen Thätigkeitsformen des Tieres. Die Ähnlichkeit zwischen dem neugeborenen Kinde und dem neugeborenen Tier ist daher nur eine sehr beschränkte; und gänzlich irrtümlich ist die Vorstellung, als ob der Mensch anfangs bloß Tier sei und erst allmählich, etwa durch Erziehung, zur menschlichen Existenz gelange. Im Gegenteil ist das Tier bei seiner Geburt viel fertiger als der neugeborene Mensch hinsichtlich seiner Entwickelung. Wie lange braucht das Kind, ehe es nur gehen und seine Glieder gebrauchen lernt, im Vergleich mit dem Tier, wie lange Zeit bleibt es hilflos und unbehilflich; aber wenn das Tier seine Entwickelung rascher vollendet, so ist von dem Menschen zu sagen, daß er die seinige überhaupt nie vollendet, weil sein Entwickelungsprozeß — auf Grund der Relativität des ihm immanenten Prinzips der Selbstbefreiung — ein unendlicher ist.

Bewußtsein, Empfindung und Anschauung besitzt zwar auch das Tier, aber eben als unfreie Thätigkeiten; ja sie äußern sich sogar, wie beim Menschen, als Erkenntnistrieb, Willenstrieb und Gestaltungstrieb; aber da ihnen das Element der Freiheit mangelt, so bleiben sie unbedingt an die Naturnotwendigkeit gebunden, welche die unübersteigliche Schranke ist, die den Gestaltungstrieb des Tieres zum freien Kunstschaffen, seinen Willenstrieb zur Sittlichkeit, seinen Erkenntnistrieb zur Sprachfähigkeit fortzuschreiten hindert. Man pflegt — hauptsächlich vom Standpunkt des Materialismus – auf die bewundernswürdigen Arbeiten der Ameisen, Bienen, Spinnen u. s. w. hinzuweisen als Belege für die „Vollkommenheit" des tierischen sogenannten „Kunsttriebes", ja man glaubt darin sogar einen Beweis gegen die Superiorität des menschlichen Kunstschaffens finden zu können, weil den Werken des letzteren jene Vollkommenheit abgehe. Aber man vergißt dabei, daß diese menschliche Unvollkommenheit, welche durch die Relativität der im künstlerischen Gestalten liegenden

Freiheit bedingt ist, zugleich den Beweis für die Unendlichkeit des Strebens und der Entwickelung liefert, während jene „Vollkommenheit“ des tierischen Kunsttriebes umgekehrt den Beweis für seine aus der unbedingten Naturnotwendigkeit folgende Stabilität, d. h. für seine Unfreiheit, enthält. Dergleichen uns, dem anschauenden Geiste, bewundernswürdig erscheinende Produkte des tierischen Kunsttriebes, z. B. der Bau der Bienenzellen, das feine Gewebe der Spinnen u. s. f. erheben sich nicht allzuweit über das Niveau jener Naturgesetzmäßigkeit, welche auch die Krystallbildung, z. B. in den wunderbar schönen Formen der Schneepartikel, der Muschel-, Korallen- und anderer Bildungen zu beseelen scheint. Kurz: der große Unterschied, welcher wie eine unübersteigbare Kluft zwischen der Thätigkeit des Menschen und der des Tieres herrscht, beruht darin, daß die des ersteren, wenn auch nur relativ, frei, die des letzteren dagegen absolut unfrei ist.

Das Wesen der Anschauung in ihrer Stellung zum Bewußtsein und zur Empfindung.

Gehen wir jetzt zur Beantwortung der beiden oben aufgeworfenen Fragen über. Mit dem Satze, daß die drei Thätigkeitsformen, in denen der subjektive Geist, sobald sein Entwickelungs-, d. h. Selbstbefreiungsprozeß begonnen, sich nach verschiedenen Richtungen hin sich äußert, nicht nur gleichzeitig, sondern auch gleichberechtigt sich entwickeln, ist keineswegs behauptet, daß sie alle drei von vorn herein eine gleichwertige Stellung in dieser Entwickelung einnehmen. Es ist schon früher auf die drei Phasen hingewiesen worden, welche die Entwickelung durch die verschiedene Stellung des spontanen und des rezeptiven Elements in ihr notwendig durchlaufen muß. In der Empfindung, die wesentlich rezeptiver Natur ist, geht zunächst das Subjekt im Objekt, im Bewußtsein, das wesentlich spontaner Natur ist, geht umgekehrt das Objekt im Subjekt auf: jene führt daher zum Wollen, dieses zum Erkennen. Diesem einfachen Gegensatz gegen-

über nimmt nun die Anschauung, wie schon bemerkt, insofern eine ganz eigentümliche Stellung ein, als sie, als die gegenseitige Durchdringung des spontanen und rezeptiven Elements, die konkrete Versöhnung jenes Gegensatzes darstellt; konkret deshalb, weil sie nicht mehr jene neutrale Identität beider ist, die als unterschiedsloser Keim vor dem Auseinandertreten in den Gegensatz, also vor dem Beginn des Entwickelungsprozesses, nur die Bedeutung eines bloßen Könnens und Sollens hatte, das ohne Wirksamkeit, folglich auch ohne Wirklichkeit, lediglich dynamische Existenz besitzt, sondern weil sie eine wahrhaft substanzielle, ja in gewissem Sinne die höchste menschliche Thätigkeit überhaupt repräsentiert.

Dieser eigentümliche Charakter der Versöhnung des Gegensatzes verleiht der Anschauung, welche in ihrer Wirksamkeit als innerliches Gestalten das Reich der Phantasie überhaupt und der künstlerischen Gestaltung im besonderen begründet, jenes Gepräge lebensvoller Heiterkeit, die sich schon in ihrer elementaren unfreien Form, im Spieltrieb des Tieres, ankündigt. Denn wenn das Tier spielt, so bedeutet dies eben jene innere Lebensfrohheit, die nur aus der Aussöhnung des Gegensatzes zwischen Aufmerken auf die Außenwelt und Begehren entspringen kann und als reiner Überschuß glücklichen Daseinsgefühls zum Ausdruck kommt. So auch beim Kinde; nur daß sich bei dem Spiel des letzteren sogleich ein Element der Freiheit bemerkbar macht, welches als Phantasie wirksam ist, die dem Tier fehlt. Das Charakteristische der Anschauung, in ihrem Unterschied vom Bewußtsein und der Empfindung, ist also dies, daß die beiden Elemente, welche in den beiden letzteren Thätigkeitsformen eine ungleichwertige Stellung einnehmen, insofern im Bewußtsein der Geist oder die spontane Seite des Ich, in der Empfindung die Natur oder die rezeptive Seite des Ich primäre, die entgegengesetzten Seiten dagegen (im Bewußtsein die Rezeptivität, in der Empfindung die Spontaneität) nur sekundäre Bedeutung haben, hier — in der Anschauung — vollkommen gleichwertig einander

durchdringen, so daß in ihr Geist und Natur, Freiheit und Notwendigkeit, Bewußtsein und Empfindung, Spontaneität und Rezeptivität unmittelbar miteinander versöhnt und eins sind.

Diese harmonische Einheitlichkeit verleiht ihr daher als besonderer Thätigkeitsform unter allen anderen Thätigkeitsformen des konkreten Ich am meisten den Charakter eines absoluten Thuns, d. h. ursprünglicher Schöpfungs- und Zeugungskraft, durch welche das Subjekt, in welchem diese Thätigkeitsform zu ihrer höheren Stufe als produktive Phantasie oder künstlerische Gestaltungskraft sich entwickelt hat, die Bedeutung des Genies erhält. Denn das Genie ist eben diese höchste Kraft des menschlichen Geistes, in welcher sich alle Gegensätze zur vollkommen harmonischen Einheit versöhnen und das in dieser Einheit schöpferisch wirkt. — Das Nähere über die Bedeutung und die Thätigkeit des Genies gehört in die Kunstlehre. (Siehe Band II dieses Werks.)

In dieser Stellung der Anschauung als Einheit des Erkennens und Empfindens muß folglich auch der Gegensatz des „Draußen", als Objekt des Erkennens, und das „Innen", als Objekt des Empfindens, zu einer Einheit aufgehoben werden; oder: das Draußen besitzt für das anschauende Subjekt nur insofern eine Wirklichkeit, als es zugleich als ein Innen „empfunden" wird, und das Innen nur insofern eine Wahrheit, als es zugleich als ein Draußen „erkannt" wird. Dies bedeutet aber nichts anderes, als daß nach der einen Seite die Wirklichkeit des Draußen für die Anschauung zur bloßen Erscheinung herabgesetzt, nach der andern umgekehrt das Innen als ein Wirkliches vorgestellt, d. h. gleichsam nach außen projiziert wird, wodurch es für das anschauende Subjekt objektiven Wert erhält. Thatsächlich sind aber diese beiden Seiten eben nur zwei Seiten eines und desselben Thuns; d. h. „Erscheinung" bezeichnet den Inhalt der Anschauung in objektiver, „Vorstellung" denselben Inhalt in subjektiver Beziehung. — Betrachten wir zunächst das Wesen der Erscheinung.

Die Erscheinung als Objekt und Inhalt der Anschauung.

Der Ausdruck „Erscheinung" hat den Doppelsinn, daß einmal Etwas erscheint, d. h. ein Objekt, an dem sie haftet, als wirklich vorhanden vorausgesetzt wird, sodann, daß dies Etwas — was es an sich immer sein mag — für das anschauende Subjekt nur ein „scheinendes" ist, d. h. als ein Schein existiert, dessen Substrat hinsichtlich seiner objektiven Qualität für die Anschauung indifferent bleibt. Dies ist für die Bestimmung des Begriffs des Schönen, wie wir sehen werden, ein wichtiges Moment, da das Wesen desselben eben darin beruht, daß der Inhalt der Anschauung für das Subjekt nur ein scheinender ist, d. h. sich nur auf die Erscheinung bezieht oder, mit anderen Worten, eben der Schein ist. Hierauf deutet übrigens auch schon die etymologische Verwandtschaft beider Wörter sowohl unter sich wie mit Schauen und Gestalten. (4.)

Um das Wesen des Scheins als Objekts der reinen Anschauung, im Unterschied von der Wirklichkeit als Objekts des Erkennens und Begehrens, für die populäre Vorstellung zu verdeutlichen, mag das Beispiel des „gestirnten (oder „mit Sternen besäeten") Himmelsgewölbes" (oder „Himmelszeltes"), wie die poetischen Ausdrücke lauten, angeführt werden. Jeder, auch der Dichter selbst, welcher solche Ausdrücke anwendet, weiß sehr wohl, daß die Sterne, welche scheinbar dicht nebeneinander stehen, in sehr verschiedenen Entfernungen, die zuweilen Millionen von Meilen betragen, vom Auge sich befinden, und ebenso weiß er, daß die Vorstellung eines Gewölbes, an welchem gleichsam die Sterne befestigt seien, durchaus irrtümlich ist; aber diese wissenschaftlichen, d. h. für die Erkenntnis allein Wert habenden Thatsachen sind für die Anschauung gleichgültig: denn ihr kommt es nicht auf die Wirklichkeit, sondern lediglich auf den Schein derselben an. Ebenso verhält sich aber auch die Anschauung zum Empfinden; eine Beziehung, die — um bei unserem Bei-

ſpiel zu bleiben — ſehr gut durch die Worte des Dichters ausgedrückt wird:

„Die Sterne, ach, die liebt man nicht:
Man freut ſich ihrer Pracht."

d. h. ſie ſind kein Gegenſtand des Begehrens, ſondern lediglich eines rein äſthetiſchen Wohlgefallens, mit anderen Worten: ſie ſind Objekt der reinen Anſchauung. — Für uns, d. h. für die Äſthetik, iſt alſo nur dies Reſultat von Wichtigkeit, daß die Sphäre des anſchauenden Geiſtes als die Welt des Scheins oder, was dasſelbe bedeutet, als „die Welt des Schönen" betrachtet werden muß; denn hierin liegt die Löſung des anſcheinenden Widerſpruchs, daß die künſtleriſche Wahrheit im „Schein" beruht oder daß, wie Hegel ſchön ſagt, das „Schöne ſein Leben im Schein hat."

Wenn übrigens hier vom „Schönen" die Rede iſt, ſo bedeutet dieſer Ausdruck vorläufig nichts anderes, als die Idee unter dem Geſichtspunkt der Anſchauung überhaupt. Dem zufolge gehört nicht nur das „Schöne" im poſitiven Sinne, ſondern auch das „Häßliche" als das negativ Schöne dazu; oder vielmehr: dieſer Gegenſatz hat ſich in dem obigen (neutralen) Begriff des Schönen noch gar nicht aufgethan. Wie das „Verbrechen" in die Sphäre der Sittlichkeit (und nicht etwa in die der Erkenntnis) und wie der „Irrtum" in die der Erkenntnis (und nicht etwa in die der Sittlichkeit) gehört, ſo gehört das „Häßliche" in die Sphäre der Anſchauung, d. h. eben in die Betrachtung der Welt unter dem Geſichtspunkt des Schönen oder, was dasſelbe iſt, der Erſcheinung. In dieſem neutralen Sinne gefaßt, können wir jetzt das Schöne dahin beſtimmen, daß es die Welt als reiner Schein ihrer ſelbſt für das anſchauende Subjekt" ſei; eine Definition, die nunmehr keine bloße Vorausſetzung mehr enthält, ſondern ſich als notwendig aus der Unterſuchung über das Weſen des ſubjektiven Geiſtes ergeben hat.

Das Schöne und das Häßliche.

Aber nicht nur dies hat sich aus unserer Untersuchung ergeben, sondern auch die Notwendigkeit des Auseinandertretens des allgemeinen (neutralen) Begriffs des Schönen in den Gegensatz. Es ist gezeigt worden, daß das dem subjektiven Geist immanente Element der Freiheit notwendig zu einem Bruch mit der Natur führen und daß dieser Bruch mit der Natur, d. h. die Negation der unbedingten Naturnotwendigkeit, welche das Tier beherrscht, den Anfang der geistigen Menschwerdung bilden mußte. Hieraus ergiebt sich aber die absolute Notwendigkeit des negativen Elements, und zwar in allen drei Thätigkeitssphären; oder: ohne die Fähigkeit in Irrtum zu verfallen würde für den Menschen auch keine „Wahrheit", ohne die Fähigkeit zu sündigen keine „Tugend", ohne Gefühl für das Häßliche keine „Schönheit" existieren. Und zwar ist dieser Satz nicht, wie die gewöhnliche Vorstellungsweise ihn zu verstehen pflegt, nämlich so aufzufassen, als ob die Existenz des „Irrtums", der „Sünde" und der „Häßlichkeit" eine traurige Notwendigkeit und ihr Inhalt rein negativer Natur sei; sondern diese Begriffe haben sowohl in ihrer Beziehung zu den ihnen entsprechenden positiven Gegensätzen, als auch an sich eine durchaus substanzielle Bedeutung. Namentlich gilt dies vom „Häßlichen", welches — wie wir später sehen werden — in der Form des Charakteristischen ein wesentliches Element des Kunstschönen bildet. Um die substanzielle Bedeutung des „Häßlichen" vorläufig dem populären Bewußtsein plausibel zu machen, kann hier auf den Gegensatz zwischen männlicher und weiblicher Schönheit hingewiesen werden, der sich gerade dadurch charakterisiert, daß diejenigen Eigenschaften, welche am Manne schön erscheinen, wie kräftig ausgeprägte Formen, sowie überhaupt der Ausdruck von Kraft, Energie, Festigkeit u. s. f. am Weibe als unschön empfunden werden, während weiche Formen, sowie Nachgiebigkeit, Empfindsamkeit u. s. f., welche die weibliche Schönheit charakteri-

sieren, die Schönheit des Mannes beeinträchtigen. Ebenso verhält es sich auch mit dem Gegensatz der männlichen und weiblichen „Tugenden“: männliche Kühnheit, Tapferkeit u. s. f. erscheinen beim Weibe ebenso als Fehler, wie Sanftmut, Demut u. s. f. am Manne. Selbstverständlich ist hier immer der Fall angenommen, daß diese unadäquaten Eigenschaften vorherrschen, d. h. primäre Bedeutung gewinnen, denn da der Gegensatz zwischen Mann und Weib kein ausschließender (abstrakter) ist, so sind auch auf beiden Seiten die entgegengesetzten Elemente vertreten, nur daß diejenigen, welche auf der einen Seite primäre Bedeutung haben, auf der andern nur als sekundäre fungieren und umgekehrt. Negative Bedeutung gewinnen sie mithin erst dann und erscheinen in solchem Falle häßlich, wenn sich dies naturgemäße Verhältnis zwischen ihrer primären und sekundären Stellung umkehrt. Namentlich gilt dies auch für die zwischen den Anschauungsformen herrschenden Gegensätze, z. B. für den Gegensatz des „Erhabenen“ und „Anmutigen“, des „Tragischen“ und „Komischen“ u. s. f. Wird beispielsweise eine Eigenschaft, die das Erhabene als solches charakterisiert, z. B. das Große, Mächtige, Gewaltige u. s. f., auf eine Form übertragen, die der Sphäre des Anmutigen angehört, oder umgekehrt eine Eigenschaft, die das Anmutige charakterisiert, z. B. Kleinheit, Weichheit, Sanftmut, Lieblichkeit u. s. f. auf eine Form übertragen, die der Sphäre des Erhabenen angehört, so entsteht sofort ein Widerspruch gegen das Letztere, und dieser Widerspruch wird als „häßlich“ empfunden. An sich ist solche Eigenschaft nicht häßlich, sondern sie wird es erst durch solchen Widerspruch.

Eine wesentlich andere, nämlich im strengsten Sinne negative Bedeutung erhält erst das Häßliche, wenn es, außerhalb solchen Widerspruchs, lediglich die Steigerung einer positiven Eigenschaft ins Extrem darstellt; z. B. wenn das „Furchtbare“, das wesentlich ein Moment des Erhabenen ist, ins „Entsetzliche“, „Gräßliche“, „Gespenstische“, „Dämonische“, oder wenn das „Liebliche“, das ein wesentliches Moment des Anmutigen ist, ins „Kokette“,

„Frivole“ u. s. f. potenziert wird. Von allen diesen Verhältnissen wird unten näher die Rede sein; hier handelt es sich zunächst nur um die Bedeutung des Häßlichen als eines wesentlichen und notwendigen Elements in der Sphäre der Anschauung überhaupt; eine Bedeutung, durch welche es überhaupt noch nicht in einen konkreten Gegensatz zum positiv Schönen getreten ist. Sondern da das Schöne zunächst nur den Inhalt der Anschauung schlechthin bedeutet, so ist in diesem allgemeinen Begriff von einem Schönen im positiven Sinne, also auch von seinem Gegensatz, dem Häßlichen, noch gar nicht die Rede; mit anderen Worten: das Schöne ist nichts als die Erscheinung des Wirklichen überhaupt.

Auf diesem Standpunkte der reinen Rezeptivität, welcher mit dem der tierischen Anschauung zusammenfällt, kann aber der subjektive Geist als freier nicht stehen bleiben. Da die Außenwelt, als mit den Zufälligkeiten des Entstehens und Vergehens behaftete Wirklichkeit, ihrer eigenen Idee niemals völlig entspricht, so wird diese aller Erscheinung anhaftende Mangelhaftigkeit notwendiger Weise in die Anschauung mit aufgenommen. Hier nun beginnt, auf Grund der Selbstbefreiung des Geistes, welche als „Bruch mit der Natur“ bezeichnet werden kann, die Reaktion gegen das abstrakte Schöne als diesen indifferenten Schein der Wirklichkeit; eine Reaktion, deren Notwendigkeit als spontane Thätigkeit des Geistes eben auf dem Element der Freiheit beruht: die Mangelhaftigkeit der Erscheinung kommt zum Bewußtsein, d. h. es wird erkannt, daß die Wirklichkeit die Idee nur als entstellt zur Erscheinung gelangen läßt. Dasjenige Moment aber, worin sich diese Entstellung offenbart, und welches also die Wirklichkeit von der Idee unterscheidet, ist das Häßliche.

Das Häßliche oder überhaupt das Negative ist so die absolute Bedingung dafür, daß das abstrakt Allgemeine — gleichviel ob es in der Form des Wahren, des Guten oder des Schönen gefaßt wird — aus seiner Indifferenz und Neutralität erlöst

wird, um nunmehr in den konkreten Gegensatz auseinander zu treten, in welchem diese Ideen positive Bedeutung erhalten. An sich ist die Wirklichkeit weder schön noch häßlich, weder wahr noch unwahr, weder gut noch böse; sondern das erste ist sie nur, insofern sie frei angeschaut, das zweite nur, insofern sie ihrem Wesen nach erkannt, das dritte nur, insofern sie sittlich empfunden wird. Indem nun jene Differenz zwischen der Wirklichkeit und der Idee ins Bewußtsein tritt, ist die erste That des dagegen reagierenden Geistes die, das negative Element zu eliminieren und die Idee für die Anschauung in ihrer Reinheit zu restituieren, und das positive Produkt dieser Eliminierung ist das „Schöne" in seiner positiven Bedeutung. Doch darf dabei, hinsichtlich der wesentlichen Bedeutung, welche das Häßliche in diesem Reinigungsprozeß einnimmt, nicht vergessen werden, daß nur durch seine Vermittelung die Anschauung zum Schönen gelangen kann. In demselben Verhältnis, wie hier das Häßliche zum Schönen, steht auch der Irrtum zur Wahrheit und das Böse zum Guten. Hinsichtlich des letzteren Gegensatzes mag hier an die tiefphilosophische Stelle im „Faust" (Prolog im Himmel) erinnert werden, worin der Herr in Beziehung auf Mephisto bemerkt:

„Des Menschen Thätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh,
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

So „wirkt" auch das Häßliche, indem es die Anschauung reizt, das Schöne zu „schaffen", es zu verwirklichen: es ist in der That das schaffende Prinzip in der konkreten Entfaltung des Schönen, indem dieses (als allgemeines und neutrales, d. h. abstraktes Schönes) dadurch aus der „unbedingten Ruh", d. h. aus der Indifferenz, zur Selbstrealisierung getrieben wird. Daß jener neutrale Begriff des Schönen, der häufig mit dem Begriff des „Ideals" verwechselt wird, thatsächlich weder eine Wahrheit noch eine Wirklichkeit besitzt, sondern völlig leer ist und sich dann

erst mit konkretem Inhalt erfüllt, wenn er in den Gegensatz des Schönen und Häßlichen auseinandertritt, ergiebt sich am deutlichsten aus gewissen schiefen Vorstellungen, die schon im Altertum sich in das ästhetische Gebiet eingeschlichen hatten und noch heute nicht ganz daraus verschwunden sind; z. B. aus der Vorstellung von einem sog. „allgemein-menschlichen Schönheitsideal", welche auf der durchaus widerspruchsvollen Voraussetzung beruht, daß — sei es durch Eliminierung, sei es durch naturwidrige Addition der gegensätzlichen Geschlechtsschönheiten — eine höhere Schönheit als die einseitig männliche, bezw. weibliche Schönheit in realer Einzel-Gestalt gedacht werden könne. Berühmte Bildhauer des Altertums, wie Polyklet und Lysipp, haben sogar den Versuch gemacht, solchen „Kanon" allgemein-menschlicher Schönheit in Form schöner Jünglingsgestalten darzustellen, aber im Grunde nur eine Abschwächung der charakteristischen männlichen Schönheit erreicht. In neuerer Zeit waren es besonders Winckelmann und später Wilhelm von Humboldt (in seiner Paraphrase über „Hermann und Dorothea"), welche an die Möglichkeit eines solchen „Kanons" glaubten, indem sie nicht in Erwägung zogen, daß die Vorstellung eines allgemein-menschlichen Schönheitsideals in einer Einzelgestalt notwendig zu der gleich widerspruchsvollen Alternative eines naturwidrigen Hermaphroditismus oder einer ebenso naturwidrigen Geschlechtslosigkeit führen muß. Aber nicht nur die menschliche Schönheit, sondern die Natur des Menschen überhaupt besteht eben darin, daß sich der allgemeine und, weil er die Gegensätze noch nicht hervortreten läßt, neutrale und darum leere Begriff „Mensch" sich differenziert zu den konkreten Formen des Mannes und Weibes. So ist auch die konkrete menschliche Schönheit immer nur entweder männlicher oder weiblicher Art, und deshalb kann man immer nur etwa von einem männlichen und einem weiblichen, niemals aber von einem allgemein-menschlichen Schönheitsideal reden, wenn man sich darunter eine bestimmte einzelne Form vorstellt.

Diese konkrete Schönheit, welche, wie bemerkt, durch Vermittelung des Elements des Häßlichen sich verwirklicht, erscheint nun in realer Form als das positiv-Schöne, weil es dieser bestimmten Form in ihrem Verhältnis zu der ihr entgegengesetzten den ihr eigentümlichen Charakter aufprägt. Und hieraus ergiebt sich auch die schon oben berührte Notwendigkeit, daß das, was die eine Form als „schöne" charakterisiert, an der ihr entgegengesetzten als unschön gefühlt wird, weil es eben dem Charakter dieser nicht adäquat ist. Diese Wechselwirkung der beiden Elemente des Schönen und Häßlichen zieht sich durch alle Sonderformen hindurch, in welche das Schöne sich gliedert. Andererseits gewinnt aber auch das Häßliche, wie schon bemerkt, für sich als rein negatives Element eine substanzielle Bedeutung, so daß sich gegenüber dem Lichtreich des Schönen ein Schattenreich des Häßlichen, als negatives Gegenbild desselben, ausbreitet. So betrübend dieser Gedanke ist, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß ohne diese Welt der Häßlichkeit auch die Welt der Schönheit nicht existieren würde, indem allein das Häßliche es ist, welches das abstrakte und leere Schöne dazu treibt, in den Gegensatz auseinander zu treten und so das die konkrete Schönheit zu erzeugen.

Ehe wir auf die nähere Gliederung dieses Begriffs eingehen, haben wir zuvor noch das Gebiet der Sinne als die materielle Vorbedingung der Anschauung (und ebenso auch der Erkenntnis und der Empfindung, also der geistigen Thätigkeit überhaupt) ins Auge zu fassen. (Vergl. übrigens über die philosophische Bedeutung des Häßlichen meine „Kritische Geschichte der Ästhetik". S. 795, 963, 1021 - 24, 1028, 1036—38.)

Die Anschauung in ihrem Verhältnis zu den Sinnen.

Dem Wortlaut nach bezieht sich „Anschauung" ausschließlich auf einen Sinn, nämlich auf das Gesicht; allein schon Ausdrücke wie „Zeitanschauung", „innere Anschauung" u. a. m. weisen auf eine weitere Bedeutung hin. Daß übrigens gerade

das Gesicht es ist, mit welchem diese Thätigkeit zunächst in Beziehung gesetzt erscheint, hat seinen Grund darin, daß die Außenwelt als Welt der Erscheinung in erster Linie uns durch diesen Sinn vermittelt wird. Alle anderen Sinne, auch das Gehör, führen uns nur einzelne Eindrücke zu, während im Auge sich gewissermaßen das ganze Universum abspiegelt. Die Perzeption der Sinne ist zunächst reine Rezeptivität, d. h. passives Affiziertwerden der Seele als Zentrums und Organs des Allgemeingefühls; weiter aber gliedert sich diese Perzeption in analoger Weise wie die drei Thätigkeitsformen des Geistes selbst, oder: sie ist entweder Sinneswahrnehmung oder Sinnesempfindung oder Sinnesanschauung Die Sinnesanschauung nun, welche der freien Anschauung zu grunde liegt und sie bedingt, nimmt selbstverständlich den anderen beiden Sinnesthätigkeiten gegenüber dieselbe differente Stellung ein wie die freie Anschauung dem freien Erkennen und dem freien Willen gegenüber, indem ihr Inhalt weder, wie bei der Sinneswahrnehmung, auf die Qualität des Objekts, noch, wie bei der Sinnesempfindung, auf die Qualität des Subjekts sich bezieht, d. h. weder theoretischer noch praktischer Art ist, sondern auf die bloße Erscheinungsweise des Objekts als subjektiven Scheins, d. h. lediglich auf das in das Subjekt reflektierte Abbild des Objekts sich richtet.

In dieser gewissermaßen indifferenten Stellung der Anschauung zur erscheinenden Welt — indifferent, weil sich damit weder ein theoretisches noch ein praktisches Interesse verbindet — liegt der Grund, daß solche Vermittelung nur durch die beiden höchsten Sinne, Auge und Ohr, stattfinden kann, weil nur diese auf die Erscheinungsform der Objekte organisiert sind, während die anderen Sinne (Geruch, Geschmack, Tastsinn) wesentlich durch die materiellen Qualitäten der Gegenstände affiziert werden, mit denen wohl die Erkenntnis und die Empfindung, nicht aber die Anschauung als ästhetische sich befassen kann. Denn der „Tastsinn" bezieht sich auf die mechanischen Eigenschaften der Gegenstände, wie Härte, Weichheit, Wärme, Kälte,

Elastizität u. s. f., der „Geruch“ und „Geschmack“ auf ihre chemischen Eigenschaften, d. h.: die Gegenstände müssen stofflich — beim Geruch atomistisch als „Duft“, beim Geschmack materiell — sich mit den betreffenden Nerven der Nase, des Gaumens, der Zunge u. s. f. verbinden, um chemisch aufgelöst und so empfunden zu werden. Bei allen drei Arten von Empfindung beschränkt sich diese zunächst nur auf die Kriterien des „Angenehmen“ und „Unangenehmen“, die wohl in Verbindung mit den abstrakten Perzeptionen des Auges und Ohres (Farbe, Form, Ton), nämlich durch Ideenassociation, in untergeordneter Weise die ästhetische Wirkung begleiten und dadurch für die Empfindung verstärken können, für sich allein aber niemals den Eindruck des Schönen und Häßlichen hervorzurufen vermögen. In den Ausdrücken: „Etwas riecht oder schmeckt schön“, hat daher der letztere Begriff eine wesentlich andere, nämlich uneigentliche und mißbräuchliche Bedeutung als in der Bezeichnung einer Form, einer Farbe oder eines Tones als „schön“. Es ist durchaus nicht als zufällig anzusehen, daß die Sprache, durch ihren richtigen Instinkt geleitet, im ersteren Fall zur Bezeichnung des negativen Eindrucks das Wort „häßlich“ vermeidet, sondern dafür „schlecht“, „unangenehm“, „widerlich“ (schmecken, riechen) und ähnliche Ausdrücke anwendet. Kurz: nur Auge und Ohr sind, weil sie die Gegenstände ihrer substanziellen Qualität nach unberührt lassen und sich nur auf ihre — sei es räumliche, sei es zeitliche — Erscheinung beziehen, als ästhetische Sinne in der spezifischen Bedeutung des Worts zu betrachten; was allerdings nicht ausschließt, daß sie auch die Perzeptionsweise der niederen Sinne mit einschließen, d. h. auch angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig sind. Denn selbstverständlich ist alles Schöne auch angenehm, alles Häßliche auch unangenehm, nicht aber alles Angenehme auch schön und alles Unangenehme auch häßlich. Für die sinnliche Perzeption der Tiere haben daher auch die beiden höheren Sinne, da ihnen das für die reine Anschauung und folglich auch für die ästhetische Empfindung notwendige

Element der Freiheit mangelt, nur jene materielle Bedeutung; oder: für das Tier fällt auch das, was es sieht und hört, hinsichtlich des Empfindungseindrucks, nur unter den Gegensatz des „Angenehmen" und „Unangenehmen", nicht aber unter den des Schönen und Häßlichen.

Der Eindruck nun, den die reine Anschauung durch die Vermittelung der beiden höheren Sinne empfängt, hat die Form des Bildes, d. h. die Erscheinung des Gegenstandes wird der Anschauung „eingebildet": so zwar, daß Erscheinung und Vorstellung im Anschauungsbilde völlig zusammenfallen. Die Einbildung ist zunächst Produkt reiner Rezeptivität; daher sind auch die Tiere der Einbildung fähig: im Traum sowohl der Tiere wie der Menschen, der zuweilen sehr lebhaft ist, reproduzieren sich, und zwar ohne logischen Zusammenhang, die Bilder, die das Gehirn im Wachen in sich aufgenommen hat. — In diesem Stadium ist die Einbildung, weil lediglich rezeptiv, noch unfrei; und in solchem Sinne spricht man von einem „Leiden an Einbildungen", wobei der letztere Ausdruck in negativem Sinne genommen, nämlich der den Inhalt der Einbildung bildende Schein nur als Schein, d. h. als Unwirklichkeit, gedacht wird. Diese Form der Einbildung bezieht sich, eben ihrer rein rezeptiven Natur halber, nicht bloß auf die beiden höheren oder — wie wir sie jetzt nennen können — ästhetischen Sinne, sondern auch auf die übrigen: es bedarf, um solche Wirkung hervorzubringen, nichts als die (sei es willkürliche, sei es unwillkürliche) Vorstellung des Bildes oder die Anschauung eines solchen; z. B. eines Gemäldes, auf welchem Eßwaren und dergl. dargestellt sind. Populäre Ausdrücke wie der, daß einem bei der bloßen Vorstellung von einer durchschnittenen Citrone „das Wasser im Munde zusammenläuft" oder „die Zähne stumpf werden", beweisen deutlich die unmittelbare Beziehung des Bildes zur Empfindung. Diesem unfreien Stadium des passiven Affiziertwerdens aber tritt nunmehr der Geist als spontaner gegen das aufgenommene Bild reagierend auf, um es von seiner bloß rezeptiven Form zu befreien, und

hierdurch erhebt sich die „Einbildung“ zur Phantasie, welche als freie Thätigkeitsform der Anschauung in ihrer höchsten Entwickelung zur künstlerischen Gestaltung führt. Nur als spontane Thätigkeit besitzt also der Geist „Phantasie“, als rezeptive nur „Einbildung“, und deshalb besitzen die Tiere nur die letztere, nicht aber Phantasie. Die Ausdrücke „Phantasie haben“ und „Einbildung“ (besser „Einbildungen“, da es immer nur einzelne zufällige Bilder sind, welche der Geist dabei in sich aufnimmt) „haben“, bedeuten daher etwas wesentlich Verschiedenes. In der Einbildung ist der „Schein“, als Inhalt der Anschauung, bloßer Schein, Unrealität, Widerspruch gegen die Wirklichkeit, in der Phantasie dagegen ist er etwas Positives, weil vom Gift frei Erzeugtes. Darum sagt man, „jemand leide an Einbildungen“, aber er „ergehe sich in Phantasieen.“

Das Wesen der Phantasie kann erst später, in der Kunstlehre, näher betrachtet werden. Hier ist nur noch dies zu bemerken, daß, wie die Freiheit des subjektiven Geistes überhaupt nur eine relative, d. h. ein Sollen ist, so die „Phantasie“ als innerliches, freies Gestalten ebenfalls nur relative Bedeutung besitzt oder m. a. W. ein Suchen nach Schönheit, mithin zugleich ein Finden des Häßlichen, ist. Das Finden des „Häßlichen“ beim Suchen nach Schönheit ist ganz analog dem Geraten in „Irrtum“ beim Streben nach dem Wahren, und dem Verfallen in „Sünde“ beim Streben nach dem Guten. Da nun aber solches Streben nach der Seite des Subjekts als unbedingtes Bedürfnis in allen drei Thätigkeitssphären erscheint, so ist damit, anthropologisch betrachtet, die Frage nach der Notwendigkeit der „ästhetischen Idee“ im Organismus des Geistes beantwortet, d. h. diese Idee bestimmt als das Streben nach Schönheit in der Form der Phantasie. Zugleich ist damit der allgemeine Begriff der Schönheit bestimmt, nämlich als der Inhalt dieses innerlichen Gestaltens, welches das Wesen der freien Anschauung als dieser notwendigen Thätigkeitsform des subjektiven Geistes bildet.

Welches nun dieser Inhalt in seiner Besonderung sei, d. h. in welche Momente und Stufen der Entwickelung sich die Idee der Schönheit auseinanderlegt: dies darzustellen ist mithin Gegenstand der Ästhetik.

Kap. II: Die Idee des Schönen als substanzieller Begriff.

Raum und Zeit als Formen der Erscheinung; das Simultane und das Successive als Formen der Anschauung; Ruhe und Bewegung als Einheit beider Formengegensätze.

Außer der Unvollkommenheit, welche der erscheinenden Wirklichkeit anhaftet, und die, wie wir sahen, als die negative Ursache zu betrachten ist, aus welcher das abstrakte Schöne sich für die Anschauung in den konkreten Gegensatz des Schönen und des Häßlichen auseinanderlegt, unterliegt die Erscheinung als Form der Wirklichkeit, wie diese selbst, noch einem anderen Gegensatz, dem der Räumlichkeit und Zeitlichkeit nämlich (5). Sofern nun die Erscheinung unmittelbares und ausschließliches Objekt der Anschauung ist, so müssen diese differenten Formen sich zugleich als analoge Formen des angeschauten Inhalts widerspiegeln, d. h. als der Gegensatz des Simultanen und Successiven. Denn was die Erscheinung zunächst in ihrem räumlichen Bei- und Nebeneinander der Anschauung darbietet, verleiht dem Inhalt der letzteren einen „simultanen", was sie derselben in ihrem zeitlichen Nach- und Hintereinander darbietet, einen „successiven" Charakter (6). Faßt man aber diese Gegensätze in ihrer allgemeinen Bedeutung, so erkennt man, daß ihnen gleicherweise der höhere Gegensatz von Ruhe und Bewegung zu Grunde liegt. Dieser fundamentale Erscheinungs- und Anschauungsgegensatz ist mithin in Wahrheit das eigentliche punctum saliens für den gesamten Entwickelungsprozeß des Schönen; oder: alle Schön-

heit ist entweder eine Schönheit der Ruhe oder eine Schönheit der Bewegung.

Bei diesem Gegensatz von „Ruhe“ und „Bewegung“ ist aber sogleich — um einem Mißverstehen desselben zu begegnen — zweierlei zu bemerken: einmal, daß derselbe kein ausschließender (abstrakter), sondern ebenfalls ein wesentlich konkreter, d. h. ein solcher ist, in welchem das eine Moment das andere als sekundär in sich enthält; sodann, daß die beiden Begriffe nicht in bloß realem, sondern zunächst in idealem Sinn zu fassen sind. Was den ersteren Punkt betrifft, so bedeutet derselbe, daß die Ruhe stets mit einem Moment der Bewegung, diese stets mit einem Moment der Ruhe verbunden ist. Dieser Satz ist, selbst für die materielle Bedeutung der beiden Begriffe, leicht zu beweisen, nämlich durch die Begriffe der „Geschwindigkeit“ und der „Kontinuität“. Es liegt auf der Hand, daß ein Unterschied der Geschwindigkeit ohne ein der Bewegung immanentes Moment der „Ruhe“ undenkbar ist; weshalb denn bekanntlich die Eleaten, weil sie jenen Gegensatz abstrakt faßten und deshalb einen Unterschied in der Geschwindigkeit nicht begriffen, die Möglichkeit der Bewegung gegen allen Augenschein überhaupt leugneten. Wie aber der Unterschied der Geschwindigkeit auf der Voraussetzung eines der Bewegung immanenten Moments der Ruhe, so beruht die Kontinuität auf der Voraussetzung eines der Ruhe immanenten Moments der „Bewegung“.

Was den zweiten Punkt betrifft, so beruht der Unterschied zwischen idealer und realer Ruhe und Bewegung darin, daß die ersteren Formen lediglich der Anschauung, und zwar unter Umständen im vollen Widerspruchmit der Wirklichkeit der Erscheinung, angehören. Um diesen hier noch nicht näher zu erläuternden Unterschied für die populäre Vorstellung zu veranschaulichen, mag z. B. an Ausdrücke, wie „Fluß der Linien“, „Bewegtheit des Ausdrucks“ u. a. m. bei einer thatsächlich (d. h. realiter) doch in Ruhe befindlichen Statue erinnert werden, oder, um ein ganz triviales, aber die Sache so zu sagen ad oculos demonstrierendes

Beispiel anzuführen, an die scheinbare, von unten nach oben und umgekehrt gehende Bewegung eines Pfropfenziehers, bei welcher das Auge, statt der wirklich stattfindenden, aber von ihm nicht wahrgenommenen Bewegung um die Achse nur der spiralen Bewegung der Windungen folgt, die realiter gar nicht vorhanden ist.

In der Anwendung auf den Schönheitsbegriff sind daher, weil derselbe nicht auf die Wirklichkeit ihrer Qualität nach, sondern lediglich auf ihre Erscheinung sich bezieht, „Ruhe" und „Bewegung" zunächst in solchem durchaus idealem Sinne zu nehmen, und zwar auch dann, wenn diese Formen mit denen der Wirklichkeit nicht in Widerspruch stehen. Da nun, wie gezeigt, die Schönheit, als Objekt und Inhalt der Anschauung, analog den Formen der Wirklichkeit (Raum und Zeit) notwendig dem Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung unterliegt, so tritt hier der erste allgemeine Gegensatz auf, in den sich die allgemeine Schönheit auseinanderlegt: die Schönheit der Ruhe oder das Erhabene, und die Schönheit der Bewegung oder die Anmut.

Das Schöne in seiner Besonderung zum Erhabenen und Anmutigen.

Ruhe und Bewegung stehen zwar, wie bemerkt, in einem konkreten Gegensatz, d. h. das eine enthält das andere als Moment in sich; andererseits aber erscheinen sie insofern negativ gegeneinander, als eins zugleich die Aufhebung (Negation) des andern ist. In demselben gegensätzlichen Verhältnis müssen daher auch das Erhabene und das Anmutige, als diese bestimmten Sonderformen des Schönen, zu einander stehen, oder: was das „Erhabene" als solches charakterisiert, wird, auf eine im wesentlichen anmutige Form übertragen, den Charakter der letzteren entstellen und umgekehrt, d. h. es erscheint an ihm als „häßlich". Übermäßige Größe z. B., würdevoller Ernst, gewaltige Leidenschaft u. s. f. widersprechen daher ebenso notwendig dem Charakter der Anmut, wie andererseits Kleinheit der Gestalt, liebliche Schalk-

haftigkeit, heitere Milde u. s. f. dem Charakter der Erhabenheit. Im allgemeinen läßt sich der Charakter des „Erhabenen“ gegenüber dem des „Anmutigen“ als der des Ernsten gegenüber dem Heiteren bezeichnen (7), womit übrigens der spezifische Inhalt beider noch keineswegs erschöpft ist, da weder alles Ernste erhaben, noch alles Heitere anmutig ist. Vielmehr müssen noch anderweitige Momente hinzutreten, um den Eindruck der Erhabenheit und Anmut hervorzurufen. Diese anderweitigen Momente sind durch die verschiedenen Formen der Erscheinung als Objekts der Anschauung gegeben und begründen, neben dem stets mitwirkenden Element des „Häßlichen“, die weitere Gliederung der beiden gegensätzlichen Schönheitsgebiete.

A. Das Erhabene in seiner Gliederung.

Wenn bisher von „Außenwelt“, „Wirklichkeit“ und „Erscheinung“ ohne nähere Bestimmung gesprochen wurde, so ist jetzt — bei der Untersuchung über den Gegensatz des Erhabenen und Anmutigen — darauf hinzuweisen, daß unter jenen Ausdrücken nicht bloß die sogenannte „leblose Natur“, sondern ebensowohl die Welt des Geistes, d. h. die menschliche Lebenssphäre, zu verstehen ist, insofern sie sich überhaupt der Anschauung als Objekt darbietet. Hieraus entwickeln sich für das Erhabene wie für das Anmutige bestimmte Stufenfolgen von Inhalten, denen eine analoge Stufenfolge von Formen derselben entsprechen. Naturgemäß beginnen wir von der niedrigsten Stufe, d. h. von der Außenwelt im Sinne der materiellen Naturwirklichkeit, um von ihr allmählich bis zur höchsten Stufe, der Welt des Geistes, aufzusteigen.

Die sich zunächst der Anschauung darbietende Form der materiellen Außenwelt ist die Ausdehnung, welche auf einem rein quantitativen Verhältnis der Erscheinung zum anschauenden Subjekt beruht. Die Wirkung des „Erhabenen“ solcher Erscheinung beruht hier darin, daß dies quantitative Verhältnis in einer Gestalt sich offenbart, wodurch die Ausdehnung gegenüber

der Begrenztheit des anschauenden Subjekts für dieses den Schein der Unbegrenztheit erhält. Es liegt dies schon in dem Ausdruck „Erhabenheit", welcher sprachlich die Vorstellung von etwas sehr hohem, über das gewöhnliche Maß, womit das Subjekt die Erscheinungen zu messen gewöhnt ist, so weit Empor- und Hinausragendem enthält, daß es ihm geradezu als maßlos, d. h. als unermeßlich oder, wie oben gesagt wurde, als unbegrenzt erscheint; und dieser Schein ist eben das, was man „erhaben" nennt. Aber dieser Schein — dies ist eine wichtige Bestimmung, weil eine absolute Bedingung für die Wirkung des Erhabenen — darf eben nur ein Schein sein, d. h. der Erscheinung an sich darf das Maß nicht fehlen. Tritt solcher Fall ein, d. h. verwandelt sich der Schein der Maßlosigkeit in Wirklichkeit, dann entsteht statt des Eindrucks der Erhabenheit lediglich der einer bloßen Leere oder aber der Verwirrung, welcher, indem er das Schöne im Erhabenen vernichtet, entweder langweilig oder disharmonisch, d. h. häßlich wirken muß. Dieses Umschlagen des Erhabenen in sein Gegenteil werden wir in allen Formen desselben beobachten, da es überall stattfindet, sobald der bloße Schein der Unermeßlichkeit in Wirklichkeit sich verwandelt.

Da der Begriff des Maßes und folglich auch der seiner Negation, der Maßlosigkeit, nicht bloß eine quantitative, sondern auch eine sehr wesentlich qualitative Bedeutung hat, so steht dem Erhabenen der Ausdehnung oder dem extensiv-Erhabenen ein intensiv-Erhabenes gegenüber, was ganz allgemein als „Erhabenes der Kraft" bezeichnet werden kann. Bei dieser Vorstellung tritt nun sogleich der oben erwähnte betrachtete Gegensatz von Natur und Geist in Wirkung, d. h. die Kraft kann entweder als Naturkraft oder als Geisteskraft gefaßt werden. Sofern aber der Natur ebensowohl ein geistiges Element, wie dem Geiste, als konkretem Dasein, ein natürliches Element immanent ist, so entwickelt sich aus diesem Verhältnis für die Gliederung des Erhabenen folgender Stufengang: 1. Das Erhabene der Ausdehnung oder das rein extensiv-Erhabene, 2. das Erhabene

der Naturkraft oder das extensiv-intensiv Erhabene, 3. das Erhabene der Geisteskraft oder das rein intensiv-Erhabene.

1. Das extensiv-Erhabene, als die sich über das gewöhnMaß hinaus ausdehnende Erscheinung, ist seiner allgemein quantitativen Natur halber notwendig entweder ein räumlich- oder ein zeitlich-Erhabenes. Beispiele des räumlich-Erhabenen sind u. a. ein in die Wolken ragendes, also scheinbar unendlich hohes Gebirge, das (scheinbar) uferlose Meer, die dem Auge unbegrenzt erscheinende Steppe, das gestirnte Himmelsgewölbe und ähnliche Erscheinungen, welche aber nur insofern erhaben wirken, als sie in ihrer scheinbar unendlichen Ausdehnung dem Auge bestimmte Haltepunkte gewähren, die sie nicht als völlig leer und chaotisch erscheinen lassen. Je zahlreicher und bestimmter solche Haltepunkte — wie im gestirnten Himmel, im wellenbewegten Meer, bei dem in Absätzen aufsteigenden Gebirge u. s. w. — sind und je regelmäßiger sie wiederkehren, desto inhaltsreicher und tiefer ist der Eindruck der Erhabenheit. Eine völlig leere, wenn auch noch so unendlich sich ausdehnende Fläche, wie z. B. das unbewegte, gleichfarbige, uferlose Meer oder das sternlose Himmelsgewölbe, wirkt dagegen ebensowenig erhaben, wie das regellose Chaos, sondern jene bringen nur den Eindruck der Öde, dieses den peinlicher Verwirrung hervor. — Dieser Eindruck des Öden und Verwirrenden kann sogar, wenn sich damit zugleich die Empfindung persönlicher Unsicherheit verbindet — wie der Anblick der Wüste bei völliger Verlassenheit, oder die Wirkung eines Orkans auf dem Ozean bei einer Alles in Nacht verhüllenden Finsternis — in sein Gegenteil umschlagen, indem die ohne solche Besorgnis sich geltend machende Langeweile in den Eindruck des Fürchterlichen und Entsetzlichen sich verkehrt. Übrigens kann auch eine erhabene Wirkung sich zu solchem Extrem steigern, wenn die Furcht vor persönlicher Gefahr die Freiheit der Anschauung im Subjekt und damit die Wirkung des im Erhabenen wirksamen Schönen vernichtet. Wir werden diese Steigerung ins Extrem und damit das Umschlagen ins Negative, d. h. des

Schönen ins Häßliche, bei allen Formen nicht nur des Erhabenen, sondern auch des Anmutigen beobachten.

Man hat auch wohl das Moment der „Dunkelheit" als ein solches geltend gemacht, welches die Wirkung der Erhabenheit unterstütze, ja dafür unentbehrlich sei (8). Zwar ist selbstverständlich damit nicht völlige Dunkelheit gemeint, weil darin überhaupt nichts, also auch kein Erhabenes, zu sehen wäre, sondern nur jene Dämpfung des Lichts, welche die Umrisse der Gegenstände verundeutlicht und diese dadurch größer erscheinen läßt, als sie wirklich sind, weil die Anschauung sie unwillkürlich in größere Ferne rückt, also perspektivisch vergrößert. Aber diese Wirkung braucht nicht bis zum Eindruck des Erhabenen zu gehen. Was dagegen die Wirkung der Dunkelheit auf Kirchhöfen, in einsamen Waldschluchten, Höhlen u. s. w. betrifft, so beruht dieselbe keineswegs auf dem Eindruck des Erhabenen, sondern dieser wird vielmehr, da hier ganz andere Gefühlsmotive auf die Einbildungskraft einwirken, welche die Freiheit der Anschauung aufheben, wie Furcht vor etwas Unbekanntem, z. B. Gespensterhaftem und dergleichen, vernichtet, und es tritt an die Stelle des Erhabenen der Eindruck des Beängstigenden und Schrecklichen, also etwas Negatives. Ja, es ist eine bekannte Erfahrung, daß der Aufenthalt in einer großen Höhle oder in einem Bergwerk so lange mit einem Gefühl des Unbehagens, ja des Unheimlichen verbunden ist, als darin Dunkelheit oder auch nur Dämmerung herrscht, und daß erst dann dieser Eindruck sich verliert und die reine Wirkung des Erhabenen an dessen Stelle tritt, nachdem die Grubenlichter und Fackeln angezündet sind und der Blick an den grotesken Formen der unterirdischen Bildung an den wunderbaren und großartigen Gestaltungen der Stalaktiten, blinkenden Erzstufen u. s. w. sich zu orientieren vermag.

Aber nicht bloß die Gebilde und Erscheinungen der Natur bringen die Wirkung des Erhabenen hervor, sondern auch Werke menschlicher Thätigkeit, sofern sie neben ihrer räumlichen Größe

die Bedingung jener scheinbaren Maßlosigkeit erfüllen, d. h. über das gewöhnliche Maß menschlicher Arbeitskraft hinausgehen, ohne indessen des inneren Maßes zu entbehren. Im Gegenteil: je mehr diese innerliche Maßbestimmtheit in die Erscheinung tritt, ohne daß sie in ihrem Gesamtreichtum an Formen durch die Anschauung erfaßt zu werden vermag, desto intensiver ist ihre erhabene Wirkung: der Kölner Dom macht deshalb eine erhabenere Wirkung als eine ägyptische Pyramide — wobei man jedoch hinsichtlich der letzteren von dem ebenfalls mitwirkenden Element des zeitlich-Erhabenen, d. h. des hohen Alters, abstrahieren muß —, weil jener der Anschauung einen nahezu unendlichen Reichtum maßvoll und organisch gegliederter Formen darbietet, welcher der mathematisch-nüchternen Einfachheit in der Gestaltung der Pyramide abgeht. — Übrigens spielen bei den erhabenen Werken sowohl der menschlichen Thätigkeit wie der Natur, neben dem Eindruck räumlicher Großartigkeit, noch mancherlei andere Wirkungselemente mit, die sich für die Anschauung nicht immer davon trennen lassen, zunächst das Moment zeitlicher Erhabenheit, sodann das der Erhabenheit als Produkt mächtiger Kraftwirkung.

In dem Begriff des zeitlich-Erhabenen scheint ein Widerspruch gegen die auf Seite 31 gegebene Definition des Erhabenen überhaupt als „Schönheit der Ruhe" (im Unterschied vom Anmutigen als „Schönheit der Bewegung") zu liegen, insofern die Form der zeitlichen Erscheinung eben die Bewegung ist. Diese Reflexion faßt jedoch die beiden Begriffe „Ruhe" und „Bewegung" lediglich im realen Sinn, während sie hier, wie ausdrücklich zu wiederholen ist, durchaus in idealem Sinne zu begreifen sind, als in welchem sie beide sowohl auf die räumliche als auf die zeitliche Erscheinungsform sich beziehen. Es folgt hieraus, daß das, was man unter dem „zeitlich-Erhabenen" zu verstehen hat, weder ohne weiteres noch ausschließlich der zeitlichen Bewegung als solcher angehört, sondern teils als Resultat einer solchen, z. B. in der Form eines sehr

hohen Alters, teils als Zusammenfassung derselben in eine einheitliche Vorstellung zur Anschauung gelangt; Formen des zeitlich-Erhabenen, von denen weiter unten Beispiele gegeben werden. Ganz außerhalb der Anschauungssphäre überhaupt, also auch außerhalb der des zeitlich-Erhabenen, fällt, wie hier beiläufig zu bemerken ist, der Begriff der „Ewigkeit", welche die populäre Vorstellung sich meist als eine anfangs- und endlose Bewegung, d. h. als eine unendliche gerade Linie, zu denken pflegt, während solche Vorstellung vielmehr dem Begriff der „Zeit" entspricht. Dagegen entspricht der „Ewigkeit" die Form eines Kreises mit unendlich großer Peripherie, der sich in absoluter Bewegung um einen ruhenden Mittelpunkt befindet, wodurch er für die Vorstellung selber in absoluter Ruhe ist: dies Bild ist auch in dem Symbol der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, ausgedrückt. Für die Anschauung hat daher der Begriff der Ewigkeit etwas Inkommensurables, da absolute Ruhe und absolute Bewegung einen Widerspruch bilden, der nur für das Denken kein solcher ist; und deshalb läßt sich auf diesem sich der Anschauung überhaupt entziehenden Begriff der Ausdruck „erhaben" gar nicht anwenden; auch schon deshalb nicht, weil in ihm die Bedingung für solchen Eindruck, nämlich daß die Unendlichkeit nur eine scheinbare, nicht des inneren Maßes entbehrende sei, unerfüllt bleibt. Die Ewigkeit aber entbehrt nicht nur des inneren Maßes, sondern ist ihrem Begriff nach die absolute Maßlosigkeit selbst. Doppelt inkommensurabel erscheint dieser Begriff für die Anschauung, wenn derselbe nicht bloß in zeitlichem, sondern auch in räumlichem Sinne gefaßt wird, wie es öfters von Dichtern geschehen ist, z. B. von Haller in seiner „Hymne auf die Ewigkeit", worin es u. a. heißt:

Ich häufe ungeheure Zahlen, Gebirge Millionen auf,
Ich wälze Zeit auf Zeiten und Welt auf Welten hin:
Und wenn ich auf der Mark des Endlichen nun bin
Und von der grausen Höhe mit Schwindeln wieder nach Dir sehe,
Ist alle Macht der Zahl, vermehrt mit tausend Malen
Noch nicht ein Teil von Dir: ich zieh sie ab und Du liegst ganz vor mir.

Alle solche Maßbestimmungen nämlich, wie „Tausend", „Millionen". Zahl überhaupt, enthalten, wie man sie auch beliebig vergrößert, immer eine Grenzbestimmtheit, welche als solche den Begriff der Unendlichkeit aufhebt. Denn das wiederholte „Häufen", sei es von räumlichen, sei es von zeitlichen Bestimmtheiten, beruht eben auf der falschen Vorstellung von einem Fortgang in gerader Linie, der niemals zum Begriff der „Ewigkeit" führt. Es ist damit also nichts für die Vorstellung gewonnen. Ähnlich wie in den Hallerschen Versen versucht der Psalmist in den Worten: „Tausend Jahre sind vor dir wie ein Tag, der gestern vergangen, und wie eine Nachtwache" u. s. w., die Ewigkeit als zeitliches Prädikat Gottes zu schildern. Aber alle solche Versuche können keine dem Begriff analoge Vorstellung geben, weil sie nicht ohne Maßbestimmungen (Tausend, Millionen u. s. w.) möglich sind.

Als zeitlich-erhaben wirkt mithin eine Erscheinung nur dann, wenn sie zwar an sich nicht maßlos ist, aber doch das Gepräge eines das dem anschauenden Subjekt geläufige Maß überschreitenden Alters an sich trägt, wodurch es, im Vergleich mit anderen zeitlichen Anschauungsobjekten, den Eindruck einer scheinbaren Unendlichkeit der Zeitdauer annimmt. Dieser Eindruck ist es, welcher der Erscheinung den Charakter der Erhabenheit verleiht; einer Erhabenheit, welcher man das Prädikat der „Ehrwürdigkeit" zu geben pflegt, auch dann, wenn es sich um leblose Gegenstände, wie einen alten Baum, eine Ruine und ähnliches handelt. Hierher gehört auch der oben erwähnte Eindruck, den die altägyptischen Pyramiden, die Ausgrabungen von Pompeji u. s. w. machen und der, hinsichtlich der ersteren, in den bekannten Worten Napoleons: „Soldaten, sechs Jahrtausende blicken von den Spitzen dieser ehrwürdigen Bauwerke auf Euch herab", in prägnanter Weise zum Ausdruck kommt. Hier wirkt also die Erinnerung an den mannigfachen Wechsel der Zeiten mit, gleichsam als ob diese Gegenstände (ähnlich wie der Mensch im Greisenalter) alle Kämpfe und Stürme in diesem Wechsel

miterlebt, um den Eindruck des Erhabenen hervorzurufen. Aus demselben Grunde nennt man alte Tiere, z. B. einen hundertjährigen Raben, oder auch einen Greis „ehrwürdig", ohne daß ein anderes (geistiges) Motiv hinzuzutreten braucht. Tritt ein solches Motiv noch zum Alter hinzu, wie hohe Weisheit, oder wie z. B. im „König Lear", ein großes Unglück, so nimmt die Ehrwürdigkeit des Alters sogar den Charakter eines erhabenen Pathos, bezw. des tragisch-Erhabenen an.

Wie beim räumlich-Erhabenen, so schlägt auch im zeitlich-Erhabenen — sobald der bloße Schein der Maßlosigkeit als Wirklichkeit in die Vorstellung tritt — das Schöne in ihm in sein Gegenteil d. h. ins Häßliche um, und es entsteht, stätt des Eindrucks der Erhabenheit — ähnlich wie beim räumlich-Maßlosen der einer öden Leere, so hier — der bloßer Langweiligkeit, welche aber ebenfalls, sobald noch andere Wirkungselemente hinzutreten, ins Schauerliche und Entsetzliche sich verwandeln kann. Derartige Vorstellungen sind beispielsweise das ewige Wandern Ahasvers; überhaupt der Gedanke an nicht-Sterben-Können. Selbst das Schreckliche in der Vorstellung von den „Qualen der Hölle" hat seinen Grund weniger in der Schrecklichkeit dieser Qualen selbst als in der Unendlichkeit derselben; weshalb zur Milderung dieser Vorstellung die katholische Kirche das „Fegefeuer" erfunden hat, welches diese Qualen auf eine bestimmte Zeitdauer einschränkt. Als Gegensatz dazu ist hier noch die Vorstellung von der „ewigen Seligkeit" zu erwähnen, die jenem Eindruck des „Langweiligen" oder gar „Schrecklichen" zu widersprechen scheint. Dieselbe kann aber nur dadurch als positives Glück vorgestellt werden, daß sich damit die sekundäre Vorstellung eines unendlichen Wechsels verschiedener Glücksempfindungen verbindet, ohne welche ebenfalls nur der Eindruck unendlicher Leere, d. h. eben auch der Langenweile, entstände, die als endlose gedacht notwendig zum Eindruck des Grausigen sich steigern würde. Da der unendliche Wechsel aber die Vorstellung des immanenten Maßes enthält, so hebt sich

dadurch zwar der Eindruck der Langweiligkeit, zugleich aber auch der Begriff der Ewigkeit selbst auf. Im Grunde enthält also die Vorstellung der ewigen Seligkeit selber einen unlösbaren Widerspruch.

2. Das intensiv-Erhabene oder das „Erhabene der Kraft" hebt die Differenz zwischen der Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Erscheinung insofern auf, als es das beiden gemeinsame Moment der Bewegung im idealen Sinne des Worts als seinen spezifischen Inhalt vorstellig macht. Mit dieser Vorstellung verlassen wir die Sphäre der bloß quantitativen Erscheinungsformen des Erhabenen, um zu der der qualitativen aufzusteigen. Keineswegs aber ist dies Aufsteigen als ein unvermitteltes, gleichsam als ein Sprung aus der einen Sphäre in eine ihr gänzlich fremde, nämlich aus dem Gebiet des Extensiven in das des Intensiven aufzufassen; sondern der Fortgang von dem einen zum andern zeigt sich zunächst als eine Verbindung beider Elemente, d. h. als das Erhabene der Naturkraft, welches schlechthin als das extensiv-intensiv-Erhabene bezeichnet werden kann und welches als solches den Übergang zur höchsten Form des Erhabenen, zum Erhabenen der Geisteskraft, bildet, welches letztere rein intensive Bedeutung besitzt. Bei dem „Erhabenen der Kraft" überhaupt, welches auch wohl als das „Dynamisch-Erhabene" bezeichnet zu werden pflegt, muß — denn hierauf beruht alle Wirkung des Erhabenen — das, was diese Wirkung hervorbringt, in dem Verhältnis zum anschauenden Subjekt stehen, daß es der Beschränktheit des letzteren gegenüber den Schein der Unbeschränktheit annimmt. Nur dann imponiert uns eine Kraftäußerung und erscheint uns „erhaben", wenn sie das Maß, womit wir sonst sowohl unsere eigenen wie anderen Kräfte zu messen gewohnt sind, so weit überschreitet, daß sie sich unserem Messen überhaupt entzieht und uns deshalb übermäßig erscheint. Dies gilt ebensowohl für das Erhabene der Naturkraft wie für das der Geisteskraft. Betrachten wir zunächst das erstere.

a. Das Erhabene der Naturkraft hat das Eigentümliche, daß die Intensität seiner Wirkung notwendig an die Extensität der Erscheinung gebunden bleibt. Die Kraft selbst, obzwar an sich aus keiner subjektiven Quelle stammend, weil ohne Freiheit und Bewußtsein, nimmt gleichwohl für unsere Vorstellung den Schein eines geistigen, d. h. spontanen Wirkens an. In solchem Sinne spricht man von einer „drohenden Überschwemmung", einem „wütenden Sturm", von „grollendem Donner" u. s. w.; und daher ist es ganz erklärlich, daß früher, in den Zeiten mangelhafter Naturkenntnis und lebhafterer Anschauung, solche Wirkungen der Naturkraft sogar als bewußte und spontane Thätigkeitsäußerungen bestimmter göttlicher Subjekte vorgestellt wurden (z. B. als „der donnernde Zeus" u. s. w.). Dennoch hat dieser Schein für das anschauende Subjekt gewissermaßen nur symbolische Bedeutung, weil das Gefühl für die Unfreiheit in solcher Wirkung nicht dabei verloren geht. „Kraft" ist allerdings überhaupt ein geistiges Element; aber es bleibt für die Intensität des Eindrucks ein wesentlicher Unterschied, ob sich damit die Vorstellung einer wirklich freien Thätigkeit wie im geistig-Erhabenen oder nur eines Scheins derselben verbindet. Man nennt daher die Naturkraft in ihrer Wirkung blind und meint damit nicht etwa, daß sie ohne Notwendigkeit und rein zufällig wirke, sondern daß sie ohne Bewußtsein und ohne freien Willen sich äußert. Aber gerade in dieser ihrer „Blindheit" liegt das Überwältigende ihrer Wirksamkeit. Die furchtbaren Wirkungen einer Naturkraft, z. B. ein heftiges Gewitter, das Gebrüll wilder Tiere, ein Sturm auf dem Meere, der Ausbruch eines Vulkans, eine große Überschwemmung und ähnliche Erscheinungen machen gerade darum einen erhabenen Eindruck, weil dem anschauenden Subjekt jeder Maßstab zur Beurteilung der Ausdehnung und der Folgen solcher Wirkung mangelt. Aufgehoben wird solchen Wirkungen gegenüber der Eindruck des Erhabenen in zwei Fällen: einmal, wenn die scheinbare Maßlosigkeit der Wirkung sich in Wirklichkeit verwandelt,

sodann, im Zusammenhange damit, wenn sich mit dem Eindruck der Maßlosigkeit das Gefühl wirklicher Furcht in dem anschauenden Subjekt der Art verbindet, daß dasselbe besorgen muß, persönlich in die zerstörende Wirkung mit hineingerissen zu werden. In solchen Fällen steigert sich das furchtbar-Schöne im Erhabenen zum Fürchterlichen und Entsetzlichen, und der Eindruck der Erhabenheit verschwindet mit dem Verlust der Freiheit der Anschauung. Die Ruinen von Pompeji z. B. machen als Produkt der vulkanischen Eruption auf den Beschauer einen erhabenen, sogar mit der Empfindung des Elegischen gemischten Eindruck, weil sich in dem Produkt der zerstörenden Naturkraft für seine Vorstellung gleichsam die Größe und Gewalt derselben wiederspiegelt. Findet er aber unter den Trümmern und Aschenhaufen einen Leichnam, dessen Lage und Haltung noch die Spuren der Verzweiflung und Todesangst erkennen läßt, so verwandelt sich der Eindruck des Erhabenen durch die plötzlich erweckte Vorstellung jener fürchterlichen Szene in den des Gräßlichen, als einen wenn auch abgeschwächten Reflex des Entsetzens, welches jene Unglücklichen selber während ihres Todeskampfes empfunden haben müssen. Noch entschiedener wird natürlich solche Verwandlung des bloß Furchtbaren ins Fürchterliche, d. h. des Erhabenen ins Entsetzliche, sein, wenn die Besorgnis, von der zerstörenden Naturkraft selbst erfaßt zu werden, an das anschauende Subjekt direkt herantritt. Wer sich daher während eines Gewitters wirklich fürchtet, oder wer bei einer großen Überschwemmung für seine persönliche Sicherheit oder auch nur für die anderer thatsächlich besorgt ist, verliert in dieser Besorgnis mit der Freiheit der Anschauung zugleich die Fähigkeit, die Wirkung des Erhabenen als eines Schönen zu empfinden. Es giebt allerdings Naturen von so großer Willensstärke, daß sie trotz des Bewußtseins eigener Gefahr die Furcht vor derselben, wenn nicht gänzlich zu überwinden, so doch dem Eindruck des Erhabenen so unterzuordnen vermögen, daß sie sich die Freiheit der Anschauung zu bewahren imstande sind: aber

solche Charaktere bieten dann selber für die Anschauung anderer das Schauspiel eines erhabenen Sinnes; indes ist dies eine Erhabenheit, welche schon in die Sphäre der geistigen Erhabenheit gehört, wovon erst unten die Rede sein kann. Übrigens muß selbstverständlich nur die Empfindung für das Erhabene solcher gefahrdrohenden Wirksamkeit der Naturkraft wirklich vorhanden sein, d. h. es dürfen nicht etwa andere Motive, wie Renommage, Pflichtgefühl oder auch völlige Unkenntnis der Gefahr dabei ins Spiel kommen. Wer z. B. während einer Überschwemmung, die eigene Gefahr nicht achtend, sich zur Rettung anderer anschickt, für den geht der Eindruck der Erhabenheit der Erscheinung in dem Gefühl der Pflichterfüllung unter, welches ebenfalls die Freiheit der Anschauung aufhebt.

Aber nicht nur die unmittelbare Anschauung gewaltiger elementarer Kraftäußerung, sondern schon das Ahnen eines solchen Kampfes, sowie, nach dem Austoben desselben, die Spuren seiner zerstörenden Wirkung bringen oft einen der Erhabenheit ähnlichen Eindruck hervor, der jedoch meist mit anderen Gefühlsregungen versetzt ist. Das leise beginnende, aber sich stoßweise verstärkende Geknister einer ausbrechenden Feuersbrunst, das schrille Pfeifen in der Luft vor dem Losbrechen eines Sturms, das ferne, aber stetig anschwellende Grollen des Donners beim Heraufziehen eines schweren Gewitters mögen als Beispiele für die erste Art solchen gemischten Eindrucks, die Todesruhe auf der Wahlstatt nach der Schlacht, namentlich zur Nachtzeit, der Anblick der furchtbaren Zerstörung nach einem Orkan oder einer Überschwemmung als Beispiele für die zweite Art dienen. Prüft man die Natur seiner Empfindung solchen Erscheinungen gegenüber genauer, so wird man erkennen, daß dem Eindruck des Erhabenen sich dabei ein Gefühl des Unheimlichen beimischt, das sich bis zum Grausigen steigern kann. Bei der ersteren Art der Erscheinungen trägt ohnehin der Schall und zwar als wachsender, bei der zweiten umgekehrt die völlige Stille wesentlich zur Steigerung der unheimlichen Wirkung bei. Reiner, weil vom

Gepräge dieses Unheimlichen frei, ist der erhabene Eindruck, den ein wild zerklüftetes Gebirge hervorbringt, namentlich wenn sich in der Schichtung der übereinander geschobenen Felsmassen die Wirkung der gewaltigen Revolutionen erkennen läßt, die in vordenklichen Zeiten zu solcher Gestaltung geführt haben.

Endlich giebt es in diesem Gebiet Erscheinungen, in denen die Elemente der Ruhe und Bewegung sich zu dem edlen und erfreulichen Eindruck harmonischer Erhabenheit verbinden; der Art, daß eine völlige Versöhnung des Extensiven der Erscheinung mit der Intensität der Kraftäußerung zur Anschauung gelangt. Diese Harmonie erhebt solche Erscheinungen fast schon in die Sphäre geistiger Erhabenheit, weshalb denn auch die dafür gebrauchten Bezeichnungen meistens dieser Sphäre entnommen sind, wie das „Prächtige", das „Majestätische", das „Feierliche" u. s. w. Die Erhabenheit eines Sonnenaufgangs z. B., auf den unter Umständen alle drei Bezeichnungen anzuwenden sind, beruht gerade in dieser großartigen Ruhe der Bewegung: er erscheint „prächtig", wenn sich damit der farbige Glanz goldstrahlender Wolken verbindet, „majestätisch" und „feierlich", wenn der glühende Sonnenball bei völlig klarem Himmel, als Herrscher der irdischen Welt, sich über den Horizont erhebt. Selber von erhabener Schönheit ist die Charakteristik, welche Goethe in den Anfangsworten des „Prologs im Himmel" (im Faust) von der Feierlichkeit in der scheinbaren Bewegung der Sonne giebt:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebene Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Das Harmonische in diesem „Donnergang" offenbart sich dem Dichter sogar als die Vorstellung eines wirklichen Tönens, welche an die antike Idee von der „Harmonie der Sphären" erinnert. — Auch das ruhige und in dieser Ruhe majestätische Schweben eines Adlers in hohen Lüften, das stolze Dahinschweben eines mit vollen Segeln den Hafen verlassenden großen

Schiffs, die wechselvolle und sich doch stets wiederholende Bewegung eines großen, in Absätzen herabstürzenden Wasserfalls, z. B. des Niagara, und ähnliche Erscheinungen gewähren durch diese harmonische Verbindung von Ruhe und Bewegung den Eindruck solcher majestätischen Erhabenheit. Vorzugsweise erfreulicher Natur ist derselbe aber deshalb, weil er — auf Grund der diese Erhabenheit charakterisierenden Eigenschaft des Harmonischen — nicht, wie die anderen Formen des Erhabenen, einer Steigerung ins Häßliche fähig ist; allenfalls könnte nach dieser Seite hin von „Überladenheit" die Rede sein, welche aber den Eindruck der Erhabenheit höchstens in Etwas beeinträchtigen, nicht aber völlig aufzuheben vermag. — Die letztgenannten Arten des Erhabenen leiten uns — wie dies auch schon durch ihre Bezeichnungen angedeutet wird — unmittelbar zur dritten und höchsten Stufe der Erhabenheit, welche oben als

b. Das Erhabene der Geisteskraft bezeichnet wurde. Dasselbe beruht seinem Wesen nach auf der Reflexion des Subjekts, daß das, was ihm, als anschauendem Geiste, bisher als objektive Eigenschaft der Erscheinung galt, nämlich ihre erhabene Wirkung, im Grunde nur Produkt seiner eigenen freien Thätigkeit ist; mit anderen Worten, daß das Erhabene nur seinem eigenen Innern angehört. So verlegt sich der Schwerpunkt der Wirkung aus der Erscheinung in die Anschauung selbst und das Verhältnis des Subjekts zur Außenwelt kehrt sich um, indem es nunmehr sich nicht mehr als ein beschränktes dem scheinbar Unbeschränkten der Erscheinung gegenüber fühlt, sondern vielmehr, als freier Geist, sich selber als ein Unendliches über die Endlichkeit der Erscheinung erhebt. Diese neue Stellung des Subjekts der Außenwelt gegenüber ist in Wahrheit die ihm als freiem Geist spezifisch zukommende; weshalb denn auch die Tiere, selbst die am höchsten entwickelten, nur zur Empfindung des Furchtbaren als des Furchterregenden und Schrecklichen, nicht aber zu der des Erhabenen als des furchtbar-Schönen gelangen können, da ihnen jene dafür unentbehrliche Freiheit der Anschauung

mangelt. Da aber — wie wir erkannt haben (S. 7 ff.) — auch die Freiheit des konkreten Subjekts immerhin nur eine relative ist, sofern das letztere an ein Naturdasein, d. h. an ein Moment der Endlichkeit und Beschränktheit, gebunden bleibt, so entwickelt sich in ihm ein Kampf zwischen dem geistigen und natürlichen Element, welcher in diesem Gebiet, im Gebiet des Schönen, als bestimmte Beziehung der freien Anschauung zur Empfindung — denn in dieser wurzelt das Naturdasein des Subjekts — erscheint. In diesem Prozeß bildet mithin die Empfindung, als Quelle des Wollens und Begehrens, ein wesentliches Element. Wie beim Erhabenen der Naturkraft, so erscheint nun auch hier das Wollen (das ja ebenfalls, als aus der Empfindung stammend, ein Naturelement enthält) für die Anschauung Anderer „erhaben", wenn und insofern es das Wollen dieser Anderen so sehr an Intensität und Gewalt überragt, daß es für sie den Schein der Unbeschränktheit und Maßlosigkeit annimmt. In diesem Wollen ist jedoch ein Unterschied von Freiheit und Unfreiheit noch nicht gesetzt, oder: es ist noch nicht als sittliches und unsittliches Wollen unterschieden. So gefaßt erscheint das Wollen, wenn es den Eindruck der Unbeschränktheit macht, als erhabene Geisteskraft in der Form der Leidenschaft schlechthin.

Aus der obigen Darstellung dieses Prozesses als eines Verhältnisses zwischen Empfindung und Anschauung erklärt es sich, daß das „Erhabene der Leidenschaft", wenn man (wie notwendig) diesen letzteren Begriff noch ohne irgend welche Beziehung auf einen ethischen Inhalt oder auf ein bestimmtes Ziel des Wollens, sondern lediglich als intensive Bewegtheit des empfindenden Geistes überhaupt faßt, gewissermaßen noch den Charakter des Erhabenen der Naturkraft offenbart: es ist eben hauptsächlich die Größe der Bewegtheit, die ungestüme, jeden Widerstand gewaltsam durchbrechende Kraft der Naturseite des Geistes, welche durch den Schein der Schrankenlosigkeit furchtbar wirkt und dadurch der Anschauung imponiert, d. h. eben den Eindruck

der Erhabenheit erzeugt. In solchem Sinne wirkt daher die Leidenschaft ebenso wie die entfesselte Naturkraft „blind", und man spricht mithin ganz richtig von „blindem Zorn", blinder Eifersucht", „blinder Wut", ja von „blinder Liebe" u. s. w. Nichtdestoweniger darf auch hier der Schein der Schrankenlosigkeit sich für die Anschauung nicht in Wirklichkeit verwandeln, sondern der Anschauende muß der Erscheinung der Leidenschaft gegenüber das Gefühl sich erhalten können, daß der Ausbruch derselben notwendig sein Ende erreicht, d. h. an sich endlich bleibt: nur so gewinnt die Wirkung derselben das Gepräge der Erhabenheit. Verharrt dagegen das Subjekt in der Leidenschaft, verhärtet sich z. B. die Wut in Haß, dann erhält das negative Element in dieser Form des Erhabenen das Übergewicht in dem Grade, daß die Wirkung in ihr Gegenteil, d. h. das Erhabene ins Widerwärtige und das Schöne darin ins Häßliche, umschlägt. In solchem verächtlichen Sinne spricht man auch von „Affenliebe", als von einer blinden Liebe, die in solcher Blindheit verharrt. Es ist übrigens nicht zufällig, daß gerade der Ausdruck „häßlich" von Haß als dieser Steigerung der Wut zum Negativen abgeleitet ist. Denn in der Sphäre des subjektiven Geistes offenbart eben nichts mehr den Charakter der Häßlichkeit als der Haß. Er kann deshalb niemals erhaben wirken, schon deshalb, weil sich in ihm die Bewegtheit der Leidenschaft, die blinde Naturgewalt ihrer Äußerung, zu einer reflektierten Ruhe mäßigt, die, ohne die Intensität des negativen Wollens zu verlieren, in berechnender Weise auf ihr Ziel lossteuert. Dies Element der Besonnenheit, welches dem Zorn und der Wut fehlt, verleiht dem Haß gerade das Gepräge des Häßlichen, weil es das Bewußtsein des bösen Wollens voraussetzt, was jenen Leidenschaften ebenfalls mangelt. Dem Haß fehlt deshalb auch das versöhnende Element der Reue, die dem Ausbruch des Zorns zu folgen vermag, gänzlich. — Es könnte hier noch die Frage aufgeworfen werden, ob das „Verbrecherische" und das „Lasterhafte" sich mit dem Begriff des Erhabenen ver-

binden lassen. Kurz läßt sich darüber vorläufig nur dies sagen, daß, insofern das Verbrechen (aus Leidenschaft) sich zum Laster in ähnlicher Weise verhält wie der Zorn zum Haß, unter Umständen wohl das erstere, niemals aber das zweite eine erhabene Wirkung machen kann.

Mit diesen Erörterungen haben wir bereits die ethische Bedeutung im Erhabenen der Geisteskraft berührt, wodurch die bis dahin leere oder richtiger neutrale Form der Leidenschaft als erfüllt mit einem — sei es positiven, sei es negativen — sittlichen Inhalt erscheint. Indem wir nun dieser Bedeutung des Erhabenen der Geisteskraft näher treten, sind die ebengenannten beiden Seiten von einander getrennt zu betrachten; wobei zu bemerken, daß jetzt der Accent nicht mehr auf der bloßen Form der Empfindung, die schlechthin als „Leidenschaft" bezeichnet wurde, sondern auf dem ethischen Inhalt des Wollens liegt.

Die einfachste und allgemeinste Form des „Erhabenen der Geisteskraft" und zwar zunächst in seiner positiven Bedeutung, ist das Würdevolle, welches sich zum Ehrfurchtgebietenden und Majestätischen steigert, wenn damit eine gewisse extensive Großartigkeit und Pracht der Erscheinung verbunden ist. „Würde" ist undenkbar ohne positiv-ethischen Inhalt, d. h. ohne die Voraussetzung eines auf das Gute und Edle, überhaupt auf ein ideales Ziel, gerichteten Wollens. Zeigt sich diese Voraussetzung irrig, ohne daß deshalb die äußerliche Großartigkeit der Erscheinung verschwindet, so verflüchtigt sich die Würde in leere Gespreiztheit, die unter Umständen den Eindruck des Lächerlichen, andererseits aber auch den des Verächtlichen machen kann. Es ist die Eitelkeit und hohle Aufgeblasenheit eines unberechtigten Stolzes, welche solche Würdelosigkeit kennzeichnet und den Eindruck der Erhabenheit in sein Gegenteil verkehrt. — Zweitens aber kann sich mit dem idealen Wollen, welches die „Würde" als Erhabenheit der Geisteskraft charakterisiert, ein leidenschaftliches Streben nach Verwirklichung des idealen Zwecks verbinden:

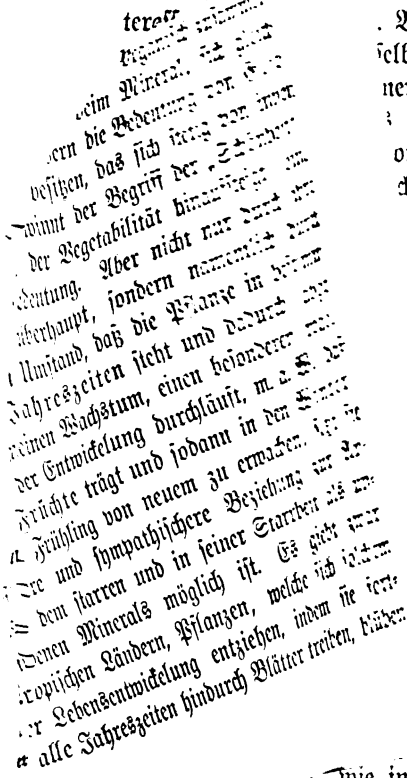
in solchem Falle nimmt die Erhabenheit die Form des Pathos an. „Pathos“ (πάθος) bedeutet ursprünglich nur einen bewegten Gemütszustand überhaupt, weiterhin dann aber Leiden. Es ist von Interesse zu beobachten, wie die Sprache oft instinktiv in der Wortbildung die tiefsten Wahrheiten enthält: dadurch, daß sie „Leidenschaft“ von Leiden ableitet, drückt sie unverkennbar aus, daß ein auf ideale Zwecke gerichtetes, das ganze Gemüt ergreifendes Streben bei der Beschränktheit der menschlichen Natur, notwendig Leiden mit sich bringt. Dieses „Pathos“ des idealen Strebens zeigt daher, eben dieses mitwirkenden Elements des Leidens halber, das Erhabene der Geisteskraft in noch intensiverer und reinerer Form als die wesentlich ruhevolle Form der „Würde“. Es bedarf deshalb auch nicht wie die Würde — wenigstens in ihrer zum „Majestätischen“ gesteigerten Form — eines gewissen Aufwands extensiver Großartigkeit der Erscheinung, sondern es wirkt in durchaus intensiver Weise durch den reinen Ausdruck geistiger Kraft in Form idealer Leidenschaft. — Ideales Streben ist nun aber undenkbar ohne Kampf gegen die Beschränktheit des Wirklichen, gleichviel ob darunter die Außenwelt mit ihren elementaren Mächten oder die Welt des Geistes selbst mit ihren durch Gewohnheit und zufällige Sitte befestigten Schranken verstanden wird; im ersten Fall wird das pathetische Subjekt zu einem Kampf gegen jene elementaren Mächte, im zweiten gegen diese Schranken, z. B. schlechte staatliche Einrichtungen, böses Wollen mächtiger Individuen u. s. f. getrieben. Aber es giebt noch einen dritten Fall, wenn nämlich der Kampf in das Innere des pathetischen Subjekts selbst sich verlegt, insofern es sich um eine Bekämpfung der eigenen Natur, d. h. der auf das Unideale gerichteten Leidenschaften des Subjekts, welche seinem idealen Streben entgegenstehen, handelt. Ja, es kann bei diesem im Innern des Subjekts ausbrechenden Kampfe sogar der Fall eintreten, daß die Differenz nicht als eine solche zwischen einer idealen und einer unidealen Macht erscheint, sondern daß zwei gleichberechtigte, aber einander widerstrebende

ideale Mächte, z. B. Kindes- mit Geschlechtsliebe oder eine von diesen mit politischem Enthusiasmus, in Konflikt geraten. In allen diesen Fällen kann das Subjekt, auf Grund seiner eigenen Beschränktheit als Individuums, ohne seinen idealen Charakter zu verlieren, im Kampfe unterliegen, und in solchem Unterliegen steigert sich die Wirkung des Pathetischen zu der des Tragischen als der höchsten Form des Erhabenen überhaupt. Die verschiedenen Formen, in denen das „Tragische" künstlerisch verwertet werden kann, sind in der Kunstlehre zu behandeln.

Das „Erhabene der Geisteskraft" zweitens in der negativen Bedeutung des Wortes beruht, als Gegensatz zur positiven Form desselben, nicht auf einem idealen Streben, sondern vielmehr auf dem bösen Wollen; und hier drängt sich sogleich wiederum die Frage auf, ob ein solches Wollen, welches das Subjekt als unsittlich voraussetzt, überhaupt den Charakter der Erhabenheit haben könne. Dies allerdings darf, in Bestätigung des früher Bemerkten, behauptet werden, daß das böse Wollen niemals, wie das gute Wollen, außerhalb der Verbindung mit der Form der Leidenschaft den Eindruck des Erhabenen machen kann, so daß für die positiven Formen des „Würdevollen", des „Ehrfurchtgebietenden" und „Majestätischen" im Gebiet des negativ-Erhabenen kein Analogon existiert. Der kaltberechnende Bösewicht, welcher seinem persönlichen Interesse oder seinem Haß erbarmungslos die edelsten Gefühle anderer opfert, ein Jago z. B., kann nie einen erhabenen Eindruck machen. Ein solcher Charakter kann wohl als Hebel für die tragische Entwickelung eines edlen Charakters (Othello) eine dramatisch wirksame Figur abgeben, aber selbst in dem Moment, wo er infolge seines verbrecherischen Thuns zu grunde geht, macht er keinen tragischen Eindruck, d. h. erregt nicht, wie Aristoteles mit Recht vom tragischen Charakter verlangt, Furcht und Mitleid, sondern im Gegenteil eine Art schadenfroher Genugthuung. Shakespeare, der sich wohl bewußt war, daß solche Charaktere überhaupt schwer zu

verwenden sind, weil das abstrakt Böse ebenso wie das abstrakt Gute undramatisch ist, hat deshalb, um dem Jago wenigstens ein sekundäres Interesse zu verleihen, diese Figur mit einem gewissen sophis[illegible] algenhumor ausgestattet, ohne den sie völlig unerträglich [illegible] de. Wo aber selbst solch sekundäres Interesse [illegible] . B. bei einem „Marinelli", einem „Hof- [illegible] selbst bei einem „Franz Moor", da steigert [illegible] nerträglichkeit im Anschauenden sogar bis [illegible] Hasses, das kein Mitleid mit ihren [illegible] ommen läßt und folglich ebenso undra- [illegible] chtung. Letzteres Gefühl wird, wie der [illegible] Bosheit, durch charakterlose Schwäche [illegible] Galotti" trotz aller geistreichen Phrasen [illegible] trägt: ein scheinbar ideal angelegter [illegible] t sittlicher Selbstbeherrschung, der, zu [illegible] elbst zu thun, es andern überläßt für

[illegible] er hier nur beispielsweise citierten [illegible] Resultat, daß für den Eindruck des [illegible] teskraft nur eine Form übrig bleibt, [illegible] einer Verbindung des bösen Wollens [illegible] Die Leidenschaft verleiht dem ver- [illegible] r das Gepräge einer Naturgewalt, [illegible] r Tiere erinnert, sondern auch die [illegible] ärme, wenn sich diese auch nur [illegible] ner Wut äußert, die in einzelnen [illegible] „Richard III". Verbindet sich [illegible] onsequenz des Handelns, die vor [illegible], wie in dem eben genannten Charakter, so er- [illegible] ch' verbrecherisches Streben furchtbar; ein Eindruck, [illegible] sich bis zum Dämonischen steigern kann. Es kommt freilich viel dabei auf die subjektive Motivierung an, ob solch' Eindruck noch als ein erhabener zu wirken vermag. Gehören die Motive in die Sphäre des Gewöhnlichen oder gar Gemeinen, wie beim



Verbrechen aus rein sinnlichen, überhaupt niedrigen Gründen, wie Habsucht, Neid, Wollust u. s. f., dann kann die Wirkung nur die der Verachtung sein. Erheben sich dagegen die Motive über dieses Niveau, wie z. B. bei Verbrechen aus Ehrgeiz, Herrschsucht, Stolz, Eifersucht und dergl., und tritt, wie bei Richard III., noch der von Shakespeare in bewundernswürdiger Weise zur Geltung gebrachte Umstand hinzu, daß das verbrecherische Subjekt sich von der Natur oder durch zufällige Verhältnisse ohne sein Verschulden benachteiligt glauben darf — der Dichter stellt sehr weise diese Motivierung sogleich an den Anfang des Dramas:

„Ich . . zu roh geprägt, der Liebeshoheit bar, . . .
Ich, der verkürzt ward um das schöne Maß,
Um Wohlgestalt von der Natur betrogen,
Formlos, unfertig, vor der Zeit gesandt
In's Leben dieser Welt, kaum halb gemacht,
Und dies so lahm und unmanierlich, daß
Mich jeder Hund anbellt, hink' ich vorbei . . .
Drum, da ich nicht ein Liebender kann sein,
Will ich den Bösen in mir zeigen nun! . . .—:

dann erscheint das verbrecherische Handeln des Subjekts in gewisser Weise, zwar nicht gerechtfertigt, aber doch psychologisch erklärlich, so daß wir ihm eine Art ästhetischen Interesses, ja unsere Achtung, zeitweise sogar unser Mitleid nicht versagen können. Dieses ästhetische Interesse steigert sich durch den Hinblick auf die Einsamkeit, in die sich das verbrecherische Subjekt aus allem natürlichen Zusammenhang mit der sittlichen Welt selber hinausstellt —

„Ich bin ich selbst, allein", sagt Richard —

sogar zur Wirkung des Pathetischen und verleiht damit der Erscheinung das Gepräge einer dämonischen Erhabenheit.

Wie bei allen bisher betrachteten Formen des Erhabenen kann auch hier, bei dem negativ-Erhabenen der Geisteskraft, die

ästhetische Wirkung ins Gegenteil umschlagen, sobald das in diesem Erhabenen enthaltene negative Moment bis zum Extrem gesteigert wird. Das „Dämonische" — wie es stellenweise in „Richard III." auftritt — nähert sich bereits stark dieser Grenze, jenseits deren der Eindruck des furchtbar-Erhabenen in den des Abscheulichen und Grauenhaften übergeht; darüber hinaus, bei der höchsten Steigerung des Dämonischen zum Teuflischen, d. h. dem abstrakt bösen Wollen, stehen wir mitten im Reich des Häßlichen, und die Anschauung wendet sich mit Schaudern als von einem menschlich-Unfaßbaren, gleichsam Gespenstigen, davon ab. — Es liegt nahe, hierbei die Figur des „Mephisto" zu erwähnen, die ihres humoristischen Gepräges halber, welches ihr ein entschiedenes ästhetisches Interesse verleiht, gegen die obige Ansicht geltend gemacht werden könnte. Allein abgesehen davon, daß der „Faust" seiner wesentlich philosophisch-symbolisierenden Bedeutung wegen nicht wohl unter dem Gesichtspunkt des Dramas im strengeren Wortsinn beurteilt werden darf, ist auch bei den oben citierten Beispielen des Erhabenen das Subjekt stets als ein menschliches vorausgesetzt, während „Mephisto" — ob real oder symbolisch, ändert darin nichts — als Teufel auftritt, folglich auch teuflisch denken und handeln muß. Gleichwohl hat Goethe — wie Shakespeare im „Jago" — es für nötig gehalten, mit dem in der mephistophelischen Ironie enthaltenen Teuflischen ein Element zu entbinden, das den Teufel als dramatische Figur möglich macht, den Humor nämlich, allerdings in der negativen Form beißender Satire. Als solch' gemischter Charakter kündigt ihn der „Herr" bereits im „Prolog im Himmel" an mit den Worten:

„Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last".

Wenn daher Hegel „den Teufel für sich eine ästhetisch-unbrauchbare Figur" nennt, so ist dies gewiß zuzugeben; wird aber dieses Verdikt — aus dem Grunde, weil das rein Negative

überhaupt „für die ideale Darstellung ungünstig“ sei — auch auf die antike Vorstellung von den Erynnien als „Furien des Hasses“ ausgedehnt, wie es von ihm geschieht, so vergißt er, daß (wie schon Rosenkranz in seiner „Ästhetik des Häßlichen“ bemerkt) dieselben als Wächterinnen über die Sühnung der Blutschuld doch auch eine sehr wesentliche positive Bedeutung hatten und daher von der antiken Kunst mit Recht in zwar furchtbarer, aber dennoch erhabener Schönheitsgestaltung aufgefaßt wurden, während allerdings die moderne Kunst daraus nichts anderes als hexenartige Unholdinnen zu machen gewußt hat. Ein ähnliches Gepräge furchtbarer Erhabenheit wie die Erynnien zeigt die antike Darstellung des Medusenhauptes, von welchem wir in der sog. „Meduse Rondandini“ ein Beispiel besitzen, dessen furchtbare Schönheit einen eminent erhabenen Eindruck macht.

Mit den oben erwähnten rein negativen Extremen des Furchtbaren dagegen hebt sich das Erhabene in seiner Wirkung auf die Anschauung auf und wird zum Häßlichen, als direktem Gegensatz zum Schönen überhaupt und zum Erhabenen im besonderen. Es ist jedoch zu bemerken, daß dieses „Häßliche“, als Vernichtung der konkreten Schönheit, nicht identisch ist mit jenem dem abstrakten Schönheitsbegriff selbst immanenten Moment des „Häßlichen“, durch dessen Wirksamkeit das abstrakt Schöne eben in den konkreten Gegensatz des Erhabenen und Anmutigen auseinanderzutreten genötigt wird. (Vergl. S. 20 ff.)

B. Das Anmutige in seiner Gliederung.

Im Unterschied vom Erhabenen als „Schönheit der Ruhe“ wurde oben das Anmutige als „Schönheit der Bewegung“ gekennzeichnet, unter dem ausdrücklichen Hinweis darauf, daß die beiden Begriffe „Ruhe“ und „Bewegung“ einerseits in rein idealem Sinne genommen, andererseits als einen konkreten Gegensatz d. h. einen solchen bildend betrachtet werden müßten, in welchem die

Entgegengesetzten einander als Momente enthalten. Wie daher in der Sphäre des „Erhabenen", dessen primäres Wirkungselement die Ruhe ist, als sekundär die Bewegung mitwirkt, so macht sich auch in der des „Anmutigen", dessen primäres Wirkungselement die Bewegung ist, die Ruhe geltend. Nur wenn dies ästhetisch berechtigte Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung verschoben, d. h. ein charakteristisches Kennzeichen aus der einen Sphäre auf die andere übertragen wird, entsteht in der letzteren (wie schon erwähnt) ein Widerspruch, der den Eindruck der spezifischen Schönheit dieser Sphäre beeinträchtigt und sogar vernichten kann.

Da im übrigen die beiden Sphären in ihrer konkreten Gestaltung völlig parallel sind, werden wir auch hinsichtlich der Gliederung des Anmutigen durchaus analoge Erscheinungen wie beim Erhabenen antreffen. Zunächst haben wir auch hier die extensiven von den intensiven Erscheinungsformen des Anmutigen zu unterscheiden. Die ersteren hafteten ihrem Wesen nach an der Körperlichkeit als Trägerin der formalen Schönheit und können als „Anmut der körperlichen Form überhaupt" bezeichnet werden; die zweiten dagegen haben, wie die analoge des Erhabenen eine spezifisch-geistige Bedeutung und sind am passendsten unter der Bestimmung der „Anmut des Ausdrucks" zusammenzufassen. Als Übergang von der ersteren zur zweiten Art oder als Verbindung beider (der extensiven mit der geistigen Erscheinungsform) endlich ist — wiederum in Analogie mit der betreffenden Übergangsform des Erhabenen — die „Grazie", als Einheit der natürlichen und geistigen Anmut, zu bezeichnen. Denn die Grazie, obwohl der Sphäre der geistigen Anmut angehörig, wurzelt doch wesentlich in der Naturseite des Geistes, sie ist, wie man zu sagen pflegt, angeboren, während die natürliche Anmut gegen die rein geistige insofern einen Gegensatz bildet, als jene auch der bewußtlosen Natur, diese dagegen ausschließlich dem subjektiven Geist angehört. Man kann daher allenfalls z. B. von dem „anmutigen" (aber nicht von dem

graziösen) Eindruck in der Wellenbewegung eines Kornfeldes, dagegen recht wohl von den „graziösen“ Bewegungen eines Rehes, Pferdes, Kätzchens u. s. f. sprechen.

1. Die Anmut der Körperform, und zwar a) der bewegten Körperform. Auf dieser untersten Stufe der Anmutserscheinung ist die „Bewegung“ — analog der „Ruhe“ auf der untersten Stufe des Erhabenen als des „räumlich Erhabenen“ — zunächst in realem Sinne zu fassen, nämlich als Schönheit wirklicher Bewegung. Hier befinden wir uns auf rein sinnlichem Gebiet, d. h. auf demjenigen, welches der Mensch mit der Natur, und zwar nicht nur mit der lebendigen, d. h. der Tierwelt, sondern auch mit der sog. leblosen Natur teilt. Bedingung für die Wirkung dieser Art von Anmut ist einerseits das Einhalten eines bestimmten Maßes der Bewegung, andererseits das Vermeiden jeder Unterbrechung oder stoßweisen Fortschreitens derselben. Wenn ein heftiger Sturm die Kronen der Bäume zerzaust oder die Halme niederdrückt, so kann, wenn sich damit eine gewisse Größe der Erscheinung verbindet, der Eindruck ein erhabener, niemals aber ein anmutiger sein; wohl aber, wenn — um das obige Beispiel zu wiederholen — ein sanfter Wind über ein Ährenfeld streicht und dasselbe in eine kontinuierliche Wellenbewegung versetzt. In höherem Grade erscheint solche maßvolle und die Formen stets in Harmonie zeigende Bewegung bei dem Lauf von Tieren, deren Formen an sich schön sind, wie z. B. bei einem ruhig schreitenden oder auch in langsamem Tempo trabenden oder galoppierenden Pferde, bei der fliehenden Gazelle, besonders aber beim Spiel gewisser Tiere. In diese Anmut der Bewegung mischt sich indes schon, wie oben bemerkt, ein höheres psychisches Element ein, das derselben den Charakter des „Graziösen“ verleiht und als Vorbild und Vorstufe zur Anmut des Ausdrucks zu betrachten ist.

Was das Gebiet der menschlichen Anmut im natürlichen Sinne des Worts betrifft, so offenbart sich — wie beim Erhabenen — ihre, gegen die Natur gehalten, höhere Bedeutung

darin, daß sie vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, mit der differenten Schönheit des Geschlechtsgegensatzes verbunden ist. Denn wie das Erhabene, namentlich in der Form der „Würde", dem männlichen Formencharakter analog ist, weil sich damit notwendig die Vorstellung hervorragender Kraft und Größe verbindet, so ist die natürliche Anmut dem weiblichen Formcharakter eigentümlich als demjenigen, in welchem hauptsächlich die Weichheit und Zartheit der Formen, sowie das harmonische Maß in der Bewegung derselben zur Erscheinung gelangt. Allerdings kann auch in dem Alter der Unreife, in welcher sich der Geschlechtsunterschied, namentlich nach der Seite des Ausdrucks männlicher Kraft, noch nicht in prägnanter Weise markiert, also beim Knaben, von einer gewissen Anmut gesprochen werden; aber der Eindruck beruht hier doch nur auf einer negativen Eigenschaft, nämlich eben auf dem Mangel an scharfer Ausprägung der Formen überhaupt, sowie an Größe und Kraft. Verbindet sich damit noch ein seelisches Interesse, wie beim Knaben „Arthur" oder den „Kindern Eduards", so gewinnt das Mitgefühl, das man mit der Schwäche und Hilflosigkeit des Kindes überhaupt hat, das intensivere Gepräge der „Rührung"; ein Eindruck, der sich bis zur Wirkung des Tragischen, d. h. zu der einer gewissen Erhabenheit, steigern kann, Gleichwohl zeigt sich beim Kinde schon in einem ziemlich frühen Alter ein charakteristischer Unterschied hinsichtlich des geistigen Geschlechtstypus, der sich auch hier am deutlichsten im Spiel offenbart: das kleine Mädchen spielt „Hausmütterchen", „Visitenmachen" u. s. f., der Knabe aber nicht „Hausväterchen", sondern „Räuber", „Soldat", „Robinson", und dergl. Während sich also bei jenem das Familiengefühl mit allem, was dabei die Empfindung „anmutet", d. h. harmonisch befriedigt, entwickelt, renommiert im Gegenteil der Knabe gern mit einer Kraft, der er noch gar nicht gewachsen ist, und fühlt sogar dem schüchternen Mädchen gegenüber eine gewisse „Würde", indem er sich zu dessen Beschützer aufwirft u. s. f.; eine Haltung, die allerdings hier, wo die sub-

ſtanziellen Vorbedingungen für eine erhabene Wirkung fehlen, einen komiſch-naiven Eindruck hervorbringt, der, gerade dieſes Gegenſatzes halber, ein Gepräge der Anmut zeigt.] — Das Weſentliche in der natürlichen Anmut der bewegten Körperform iſt, neben den der Anmut überhaupt zukommenden Eigenſchaften des „Maßvollen", „Harmoniſchen", „Sanften", „Weichen", „Lieblichen" u. ſ. f., vor allem die wellenförmige Schwingung in der Bewegung. Wird dies bis dahin als real gefaßte Moment nun ideal geſetzt, ſo entwickelt ſich aus dieſer erſten Stufe der natürlichen Anmut die zweite, höhere, der ruhenden Körperform.

b. Denn dieſe beſteht eben darin, daß die Linien eines ſchönen Körpers, der an ſich in Ruhe iſt, in durchaus harmoniſcher Weiſe ineinander über- und zuſammenfließen; ein ſolches „Fließen" iſt aber nur als Vorſtellung einer idealen Bewegung in der Form von Wellenlinien denkbar: das Auge folgt dieſem Fließen von Welle zu Welle, ohne durch eine unvermittelte Unterbrechung der Formen geſtört zu werden. So iſt das Auge ſelbſt in Bewegung, und dieſe ſubjektive Bewegung iſt es, welche durch die Anſchauung auf die Form übertragen wird (S. 30 ff.). Auch dieſe Wirkung des Anmutigen beſchränkt ſich keineswegs auf die menſchliche Sphäre, ſondern findet ſich ebenſowohl, wenn auch nicht in ſo reiner Form, in der objektiven Natur. Ruhende Tiere von an ſich harmoniſcher Geſtalt, namentlich, wenn ſie eine Gruppe bilden, z. B. eine ſich unbelauſcht glaubende und darum ſicher fühlende Rehfamilie, gewähren einen durchaus harmoniſchen und, weil ſich damit die Vorſtellung eines ſanften, liebenswürdigen und ſchüchternen Charakters verbindet, einen anmutigen, ja rührenden Eindruck. Selbſt wilde Tiere können trotz des Eindrucks ihrer Gefährlichkeit zuweilen ein anmutiges Bild darbieten, z. B. eine Tigerin inmitten ihrer ſpielenden oder ſaugenden Jungen, weil die Vorſtellung des ſanften Muttergefühls, das dabei zum Ausdruck gelangt, die Erinnerung an den blutgierigen Charakter des Tieres momentan verdrängt. Ja, ſogar die ſog.

tote Natur vermag — wie in der Sphäre der Anmut der bewegten Körperform — so auch hier, in der ruhenden, unter günstigen Umständen, einen solchen Eindruck hervorbringen: die schönen Wellenlinien von nicht zu hohen Bergzügen, die harmonische Gruppierung von Bäumen, namentlich wenn sich damit eine zarte Abwechselung in der Färbung des Laubes verbindet, die schöne Schwingung der Linien in Grashalmen, Schilfblättern, sowie in der Stellung der Blätter und Blüten bei vielen Blumen u. s. f. tragen durchaus das Gepräge des Anmutigen, ja, sofern das anschauende Subjekt der Erscheinung seine eigene Empfindung unterlegt, sogar des Graziösen. Denn „Grazie" haftet nicht bloß an der anmutigen Bewegung, sondern auch an der anmutigen Ruhe schöner Formen. Beide Seiten aber stimmen darin überein, daß sie gleicherweise, wenn auch in verschiedener Bedeutung, in rein formaler Beziehung das Gepräge der Eurhythmie offenbaren. Denn eben im schönen „Rhythmus" drückt sich — und zwar bei der Anmut der bewegten Körperform als Wirklichkeit harmonischer Bewegung, in der Anmut der ruhenden Körperform als schöner „Fluß" der Linien — der eigentliche und wesentliche Charakter der Anmut als „Schönheit der Bewegung" überhaupt aus. — Indem wir jetzt die „extensive" Erscheinung des Anmutigen verlassen, gehen wir zu der dritten Stufe desselben, nämlich zur „intensiven" Erscheinung der Anmut, über, welche, analog der „geistigen Erhabenheit" zunächst kurz als „geistige Anmut" bezeichnet werden kann.

2. Die geistige Anmut ist ganz allgemein die Erscheinung des Geistes in anmutiger Form überhaupt, gliedert sich aber je nach den verschiedenen Seiten des geistigen Inhalts in verschiedene Stufen, deren niedrigste sich als Anmut des Ausdrucks kennzeichnet.

Wie das „Erhabene der Kraft" (S. 40), so hebt auch die dieser Form analoge Form der „Anmut des Ausdrucks" die Differenz zwischen der Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Erscheinung auf, und zwar aus demselben Grunde, nämlich weil darin als spezi-

fischer Inhalt das beiden gemeinsame Moment der idealen Bewegung vorstellig gemacht wird. — Die Bezeichnung „Ausdruck" enthält zunächst eine Beziehung auf ein Inneres, auf eine Idee, die „ausgedrückt", d. h. als solche zur Erscheinung gebracht wird. Diese Innerlichkeit ist zwar als Idee ein Geistiges überhaupt; näher aber ist dies, da es sich hier um den besonderen Inhalt eines lebendigen, organisch gestalteten Körpers, d. h. des Leibes, handelt, der als Träger jener Innerlichkeit fungiert, als Seele zu fassen: so erscheint die Anmut des Ausdrucks als „Seelenhaftigkeit" überhaupt. Weiter aber ist diese Seelenhaftigkeit insofern wieder in sich eine verschiedene, als sie nicht nur der Sphäre des subjektiven Geistes, sondern auch der der objektiven Natur angehört; denn auch das Tier hat Seele. Diese beiden Seiten der „Seelenhaftigkeit", sofern sie für die Anschauung sich offenbaren, können als „Anmut des natürlichen Ausdrucks" und als „Anmut des geistigen Ausdrucks" unterschieden werden, wobei das Wort „geistig" im spezifischen Sinn als subjektiv-geistig, d. h. als menschlich, zu verstehen ist.

a. Die Anmut des natürlichen Ausdrucks ist als jene Übergangsform von der rein körperlichen zur geistigen Anmut zu betrachten, welche, in Analogie mit dem „Erhabenen der Naturkraft", oben als Grazie bezeichnet wurde. Gewöhnlich denkt man zwar bei dem Ausdruck „Grazie" zunächst an die Anmut der real bewegten Körperform; allein wenn man von einem ruhenden schönen Körper sagt, er liege wie „hingegossen", so wird durch dieses Wort offenbar die ideale Bewegung der ineinander harmonisch überfließenden Formen angedeutet, und der Eindruck dieser idealen Bewegung ist nicht minder wie der einer realen ein graziöser. Da die Grazie auf der Grenzlinie zwischen der natürlichen Anmut in rein körperlichem Sinn und der rein geistigen Anmut steht, sofern sie an beiden Seiten partizipiert, so treffen wir sie auch in der unbewußten Natur, und zwar zunächst in der lebendigen, der Tierwelt, an, wovon oben schon Beispiele gegeben wurden, sodann aber auch, durch Über-

tragung der Empfindung des anschauenden Subjekts in die empfindungslose Erscheinung, in der leblosen Natur. Solche metaphorische Unterschiebung von subjektiven Empfindungen in konforme Erscheinungen der leblosen Natur, welche dieser Konformität halber unsere Seele „anmuten", hat einen wesentlichen, wenn nicht den wesentlichsten Anteil an der poetischen Sprache, namentlich wo es sich um Naturschilderungen handelt, obgleich selbstverständlich die leblose Natur solche Seelenhaftigkeit thatsächlich ebensowenig besitzt, wie — um wieder auf den Parallelismus mit der Sphäre des „Erhabenen" hinzuweisen — in den Äußerungen der Naturkraft ein subjektiv-geistiges Element waltet. Mit demselben Recht daher, wie man vom „Grollen" des Donners, dem „Wüten" des Sturmes u. s. f. spricht, kann man auch von der „Heiterkeit" einer Landschaft, von „lachenden" Fluren, von „melancholischem" Mondschein u. s. f. reden. Dort ist es die Unterschiebung einer mächtigen geistigen Kraft, welche die Wirkung des Erhabenen, hier die einer sanften, seelenhaften Bewegtheit, welche die Wirkung des Anmutigen hervorbringt. — Fassen wir dagegen die „Seelenhaftigkeit" nicht im metaphorischen, sondern im eigentlichen Sinne, d. h. die Seele als Gefühlszentrum des subjektiven Geistes, so steigen wir damit aus dem Gebiet der Anmut des natürlichen Ausdrucks zu der höheren und zwar höchsten Stufe des Anmutigen empor, welche als

b. Anmut des geistigen Ausdrucks oder als Erscheinung der „schönen Seele" bezeichnet werden kann. Indem bei dieser Form der Anmut das Wort „Seele" in dem konkreten Sinne als die Gefühlsseite des bewußten Geistes gefaßt wird, gewinnt der Name „Anmut des geistigen Ausdrucks" eine engere Bedeutung. Die „schöne Seele" ist mit Bewußtsein verbunden, aber sie ist nicht selbst Bewußtsein, d. h. sie ist sich ihrer Schönheit nicht bewußt, insofern diese als Schönheit in die Erscheinung tritt. In solchem Sinne erscheint die Anmut einer „Iphigenie", einer „Thekla", einer „Desdemona", einer „Imogen" u. s. w. als Anmut der schönen Seele. Das, was der Geist — nament-

lich des Weibes — an Zartheit der Empfindung überhaupt, an edlen Instinkten, an natürlicher Reinheit der Gesinnung, an Keuschheit des Herzens in sich birgt, offenbart sich nicht nur in der Haltung und Bewegung der körperlichen Form, sondern auch in der Sprache, als Form des Bewußtseins, als Anmut. Auf den Mann übertragen, erscheinen dieselben Eigenschaften zwar noch nicht in dem energischen Sinne des Worts als „häßlich", immerhin aber sind sie dem Charakter der Männlichkeit, weil sie mit einer gewissen Schwäche, die dem Weibe naturgemäß ist und deshalb bei diesem „schön" wirkt, verbunden sind, nicht in gleicher Weise konform. Die Schönseeligkeit wird hier zur „Rührseeligkeit" und dadurch unschön. Nur das Alter nicht völliger männlicher Reife, das Jünglingsalter, in welchem sich auch die körperliche Form als Trägerin der geistigen Anmut noch nicht zum prägnanten Ausdruck männlicher Kraft und Würde entwickelt hat und welches daher der weiblichen Formenbildung noch nahe steht, verbindet sich in annähernd konformer Weise mit jenen spezifisch-weiblichen Eigenschaften; und so kann für dieses Alter auch der Ausdruck „geistige Anmut" ohne inneren Widerspruch angewandt werden. Aber das „feindliche Leben, in welches der Mann hinaus muß", schleift diese dem Jüngling noch naturgemäße Zartfühligkeit der schönen Seele ab; die Erfahrungen, welche er in den Kämpfen mit den dunkeln Mächten des Lebens wie mit sich selbst sammelt, zerstören nicht nur die Illusionen, ohne welche die schöne Seele des Jünglings nicht bestehen kann, sondern stählen auch, wie seine Muskeln, so auch seine Empfindungen und verleihen seinem Charakter das härtere Gepräge der Energie und Willensstärke. Wenn es daher bei dem Weibe wesentlich eine Naturanlage, ein gewisser geistiger Instinkt ist, wodurch es das Gute und Edle unmittelbar und ohne reflektierende Prüfung findet, so ist es beim Manne die auf Erfahrung und bewußte Überlegung sich gründende Überzeugung, welche seinen sittlichen Charakter begründet; geht daher beim Weibe jener zarte Instinkt verloren, so mag es sich als

„starker Geist“ dem Charakter des Mannes nähern, aber durch diese Emanizipation von der echten Weiblichkeit büßt es zugleich das Gepräge der geistigen Anmut ein, welches die „schöne Seele“ charakterisiert.

Wird endlich in dem Ausdruck „geistige Anmut“ der Accent auf das Moment des Geistigen in dem engeren Sinne des bewußt-Geistigen gelegt, so entwickelt sich, analog der in der Sphäre des geistig-Erhabenen auftretenden Form des „Tragischen“, eine neue Form, die schlechthin, im Gegensatz zu dem „Tragischen“, als das Komische zu bezeichnen ist, Das „Komische“ ist, wie das Tragische die höchste Potenzierung des Erhabenen, so die des Anmutigen; und wie die tragische Wirkung (nach Aristoteles) Mitleid und Furcht hervorruft und teilnehmende Gemüter zu Thränen rührt, so bringt das Komische Heiterkeit hervor und reizt zum Lachen. (Näher kann auf diese Parallele erst im zweiten Teil, bei der Betrachtung des Dramas, eingegangen werden.) Aber wie der tragische Ausgang, wenn er ästhetisch wirken soll, in der beschränkten Natur des Helden, in seinen Leidenschaften, Irrtümern u. s. w., die seine „Schuld“ bedingen, eine gewisse Berechtigung besitzt, so muß auch die komische Wirkung sich durch die Beschränktheit des Subjekts ästhetisch rechtfertigen. Und ebensowenig wie ein durchaus schuldloses Leiden tragisch, sondern bloß fürchterlich, d. h. häßlich wirkt, wirkt auch das schlechthin Gemeine komisch, sondern ebenfalls häßlich.

Wie bei dem Erhabenen, so wird auch beim Anmutigen durch Überspannung der Eigenschaften, welche die wahre Anmut kennzeichnen, die Grenze der Schönheit überschritten und die Anmut in ihr Zerrbild, d. h. ins Häßliche verkehrt. Wie das „Erhabene“, durch Überschreitung des Maßes, zu den negativen Formen desselben, zum „Grausigen“, „Entsetzlichen“, „Dämonischen“, „Teuflischen“, sich steigerte, so entwickelt sich aus derselben Ursache hier, im Gebiet des Anmutigen, eine Reihe negativer Formen, die denen des Erhabenen in gegensätzlicher Weise analog sind; d. h. wenn das Kleine zum „Kleinlichen“ und

„Niedlichen", das Schwache zum „Schwächlichen", das Weiche zum „Weichlichen", das Graziöse zum „Zierlichen" und „Koketten", das Rührende zum „Sentimentalen" u. s. w., überhaupt der Ausdruck echter Empfindung zur „Empfindelei" sich steigert, dann tritt notwendig an die Stelle sympathischer Wirkung das Gegenteil ein und der Eindruck des „Anmutigen" verwandelt sich den des Unmutigen und Widerwärtigen, objektiv ausgedrückt: des Häßlichen. Diese Steigerung ins Negative hat hier zum größten Teil ihren Grund darin, daß das Element des Instinktiven, welches die unbedingte Voraussetzung für die anmutige Wirkung ist, durch ein aus der Reflexion stammendes Wirkenwollen verdrängt wird, womit die Unabsichtlichkeit des Eindrucks zerstört und das anschauende Subjekt verstimmt wird. Dieser die Anschauung peinlich berührende Mangel des Unwillkürlichen und gleichsam Naiven, worin der Hauptreiz des anmutigen Eindrucks liegt, hebt — und zwar ebensowohl im Bereich der natürlichen wie der geistigen Anmut — die Wirkung überhaupt auf und verwandelt sie in ihr Gegenteil. Nichts ist beispielsweise widerwärtiger als die affektierte Naivetät und seelenlose Grazie der Balleteusen. Die äußerste Grenze erreichen diese negativen Formen im Bereich des Anmutigen durch die weitere Steigerung des „Koketten" zum Frivolen und des „Komischen" zum Zweideutigen.

Die in den Abschnitten A und B durchgeführte Betrachtung der verschiedenen Formen des „Erhabenen" und des „Anmutigen" als der beiden gegensätzlichen Seiten, in welche sich der abstrakte Begriff des „Schönen" zunächst auseinanderlegt, scheint zu der Schlußfolgerung zu führen, daß alle Erscheinungen, sofern sie den Eindruck der Schönheit machen, notwendig entweder den Charakter der Erhabenheit oder den der Anmut im spezifischen Sinne dieser Ausdrücke zeigen müssen, oder mit anderen Worten: daß alle schönen Dinge entweder nur erhaben-schön oder nur anmutig-schön sein können. Ein solches Mißverständnis entspränge

aber lediglich daraus, daß die allgemeinen Kriterien, unter denen eine Erscheinung den Eindruck der Schönheit macht, mit ihren konkreten Eigenschaften, durch welche sie einer bestimmten Anschauungssphäre angehört, verwechselt werden. Bei der Betrachtung jener allgemeinen Kriterien, nämlich eben der verschiedenen Formen des Erhabenen und Anmutigen, handelte es sich noch keineswegs um die konkret-schönen Dinge, wenn auch zur Verdeutlichung des Gesagten einige Beispiele von solchen angeführt wurden, sondern lediglich um die allgemeinen (oder wenn man will „abstrakten") Anschauungsformen, unter denen die Erscheinungen betrachtet werden können. Es giebt nun aber (wie wir sehen werden), sobald es sich um die Betrachtung der konkreten Wirklichkeit unter dem Gesichtspunkt der Schönheit handelt, noch verschiedene andere Formunterschiede, welche jene allgemeinen Kriterien wesentlich modifizieren, ja dieselben bei einer und derselben konkret-schönen Erscheinung in einem gewissen Mischungsverhältnis vereinigt zeigen.

Diese Einheit des Erhabenen und Anmutigen, zu welcher die abstrakte Schönheit aus ihrer Differenz — nämlich aus ihrer gegensätzlichen Gliederung in die Formen der Erhabenheit und Anmut — zurückkehrt, verleiht ihr, indem sie nunmehr als positive Eigenschaft der Einzelerscheinung zur Geltung kommt, einen wesentlich konkreten Charakter, der als das charakteristisch-Schöne oder als „Ideal" bezeichnet werden kann.

C. Das Ideal und die Wirklichkeit.

Der Begriff des Ideals ist einer der schwierigsten, aber auch wichtigsten der gesamten Ästhetik; schwierig besonders deshalb, weil sich mit keinem anderen Begriff so viel schiefe, ja verkehrte Vorstellungen verbinden; wichtig deshalb, weil die Ästhetik ja nichts anderes ist als die Wissenschaft der reinen, d. h. eben „idealen" Anschauung. Die konventionelle Vorstellung pflegt Ideal und Wirklichkeit, indem sie letztere ohne weiteres mit „Wahrheit" identifiziert, als unlösbaren Widerspruch zu be-

trachten; ja, sie ist geneigt, mit einem abweisenden Bedauern oder gar mit einem skeptischen Achselzucken von „schönen Idealen“ in dem Sinne zu reden, als seine darunter gänzlich unreale und unrealisierbare Vorstellungen, d. h. leere Einbildungen zu verstehen. Solche einseitigen und in ihrer Einseitigkeit verkehrten Ansichten beruhen aber auf dem leicht nachweisbaren Mißverständnis, als ob „Wirklichkeit“ und Realität dasselbe sei, was völlig falsch ist. Denn das Wirkliche besitzt nur insoweit wahrhafte „Realität“, als es die ihm immanente Idee, welche sein Sollen ist, realisiert; alles sonst dem Wirklichen stets noch anhaftende Zufällige und Unwesentliche, welches als solches der Idee fremd ist, ja ihr widerspricht, gehört nicht zu seiner wahrhaften Realität, sondern lügt gegen die Idee: so gefaßt offenbart sich das Reale, d. h. die innere Wahrheit des Wirklichen, als identisch mit dem Idealen. Übrigens gerät die konventionelle Vorstellung oft in die widerspruchsvolle Lage, instinktmäßig die Richtigkeit des eben Gesagten anzuerkennen, z. B. wenn, im Gegensatz zu der immer mit allerlei Unzuträglichkeiten behafteten „wirklichen“ Ehe, von einer wahren Ehe gesprochen wird, worunter doch nichts anderes zu verstehen ist als eine Ehe, in welcher die Idee der Ehe sich auf vollkommene Weise realisiert zeigt. Nicht das Ideale also, sondern vielmehr das Wirkliche ist es, welches thatsächlich als unreal, d. h. als unwahr, sich erweist. Auch für diese Auffassung hat die konventionelle Vorstellung eine anerkennende Phrase bei der Hand, nämlich die, daß es „nichts Vollkommenes“ in der Welt gebe; womit wiederum nur ausgedrückt wird, daß das Unrecht — wenn man so sagen darf — nämlich die Unwahrheit, auf Seiten der Wirklichkeit, nicht aber auf Seiten des Ideals zu suchen sei.

Das „Ideal“ ist nichts anderes als die allem Wirklichen zu grunde liegende, aber in ihm stets unvollkommen realisierte Idee; es ist daher stets eine bestimmte Idee, in der konkreten Form reiner Anschauung. Es ist unnötig, das Prädikat „schön“

hinzuzufügen, denn da es sich weder um die Sphäre des Erkennens (d. h. um die Idee des „Wahren"), noch um die des Wollens (d. h. um die Idee des „Guten"), sondern um die der reinen Anschauung handelt, so versteht es sich von selbst, daß hier nur die Idee des „Schönen" gemeint sein kann. Diese allgemeine Bestimmung des Ideals als der „Idee in der konkreten Form reiner Anschauung" sondert sich aber sogleich, je nach der Stellung, welche das anschauende Subjekt zur Idee einnimmt, auf dreifache Weise; eine Sonderung, die durch die S. 9 ff. dargelegte Stellung des subjektiven Geistes zur Natur begründet wird. Denn die Idee ist, als wahrer Inhalt der Wirklichkeit, selber entweder 1. der Natur als objektiver Außenwelt, oder 2. dem subjektiven Geiste im Gegensatz zur Außenwelt, oder endlich 3., als Zwischenglied zwischen beiden, der dem subjektiven Geiste als konkretem Dasein selber anhaftenden Naturseite, immanent: die erste Form des Ideals kann man kurz als „Naturideal", die zweite, welche wesentlich dem Gebiet der schöpferischen Phantasie angehört, als „Kunstideal", die dritte endlich, an welcher Natur und Geist in gleicher Weise partizipieren, als „kultur-geschichtliches Ideal" unterscheiden.

Ehe wir diese drei Arten des Ideals ihren spezifischen Unterschieden nach betrachten, ist zuvor noch eine Bemerkung über sein allgemeines Wesen zu machen. Wie hinsichtlich der Stellung des Ideals zur Wirklichkeit, so befindet sich (im Zusammenhange damit) die konventionelle Vorstellung auch hinsichtlich seines begrifflichen Inhalts in einem widerspruchsvollen Irrtum, indem sie sein Wesen in die absolute Ausgleichung aller Gegensätze legen zu sollen meint. Selbst Männer von Fach, und zwar sowohl Theoretiker wie Praktiker — ich meine Ästhetiker und Künstler (9) sind in diesen das Wesen des Ideals durchaus verkennenden Irrtum verfallen. Ein auffallendes Beispiel davon giebt die (schon oben, S. 23) erwähnte, völlig schiefe Vorstellung von einem „allgemein-menschlichen Ideal", das als Einzelform darstellbar gedacht werden soll; eine Vorstellung, die

nur entweder zum Hermaphroditismus oder zur Geschlechtslosigkeit führt, welche Formen in gleicher Weise — und zwar nicht nur in körperlicher, sondern auch in geistiger Beziehung — monströs und widerspruchsvoll sind. Faßt man das Ideal in diesem falschen Sinne, dann freilich ist die Wirklichkeit gegen dasselbe im Recht, aber nur deshalb, weil es, als unreal, selber keine Wahrheit enthält. Allerdings enthält das Ideal ein Element der Ausgleichung entgegengesetzter Eigenschaften; darin aber liegt seine Wahrheit, d. h. sein Anspruch auf Realität, daß diese Ausgleichung nicht, wie die konventionelle Vorstellung annimmt, eine absolute, sondern lediglich eine relative ist; und in diesem Sinne ist die Schlußbemerkung des vorigen Abschnitts zu verstehen, worin das Ideal als „Einheit des Erhabenen und Anmutigen" oder als das charakteristisch-Schöne bestimmt wurde. Versuchen wir diese wichtige Bestimmung, nämlich daß das Wesen des Ideals in der relativen Ausgleichung entgegengesetzter Eigenschaften beruhe, an dem konkreten Gegensatz der männlichen und weiblichen Schönheit, welcher in dem vorgeblich „allgemein-menschlichen Ideal" lediglich zu Null aufgehoben erscheint, nachzuweisen, wobei dieser Gegensatz — wie bemerkt — nicht nur in körperlichem, sondern auch in geistigem Sinne zu fassen ist.

Mann und Weib verhalten sich, gegenüber dem Begriff des Allgemein-Menschlichen, welcher ihr Gemeinsames ist, wie Geist zu Seele, Verstand zu Empfindung, Kraft zu Sanftmut, Erhabenheit zu Anmut u. s. w. Wären diese Gegensätze abstrakt, d. h. schlössen die hier nur als charakteristisch oder als primär geltend gemachten Eigenschaften einander aus, so daß nur dem Manne, nicht aber dem Weibe „Verstand", nur diesem dagegen „Seele" u. s. w., nicht aber dem Manne zukäme, so würde damit auch ihr Gemeinsames, nämlich das Menschsein, vernichtet werden. denn es liegt eben im Menschsein, d. h. in seinem Begriff, die Einheit jener Gegensätze, oder vielmehr das „Menschsein" ist diese Einheit selbst, folglich müssen die entgegengesetzten Formen

an dieser Einheit partizipieren. Da sie aber zugleich Entgegengesetzte bleiben, weil sie nur als solche Realität besitzen, so müssen sie die ihnen entgegengesetzten Eigenschaften, aber als sekundär, ebenfalls in sich enthalten. So herrscht zwar im Manne der Verstand, die Kraft u. s. w., im Weibe die Empfindung, die Weichheit u. s. w. vor; zugleich aber kommt, wenn auch in untergeordneter Weise, sowohl in jenem die Empfindung u. s. w. wie im Weibe der Verstand u. s. w. zur Geltung. Es findet mithin — und dies begründet die konkrete Bedeutung des Gegensatzes — eine relative Ausgleichung der Entgegengesetzten statt, und in dieser Relativität beruht die konkrete Bedeutung des „Ideals" als des charakteristisch-Schönen.

Was das Verhältnis der Wirklichkeit zum Ideal betrifft, so ist dabei die oben erwähnte dreifache Stellung derselben zum subjektiven Geist zu berücksichtigen.

1. Als objektive Natur oder, wie man zu sagen pflegt, als „Außenwelt" (weil sie dem subjektiven Geist ein Äußerliches ist) bedeutet Wirklichkeit die Gesamtheit der Naturdinge, sofern sie Gegenstand der Anschauung überhaupt sind. In diesem Verhältnis ist die Anschauung zunächst rein rezeptiver Art. Indem sie aber, auf Grund des ihr immanenten Elements der Freiheit (vgl. S. 12 ff.), zur spontanen Thätigkeit sich erhebt, gelangt sie zur Unterscheidung der durch die Wirklichkeit nur bruchstückweise repräsentierten Idee von der Wirklichkeit als dieser unvollkommenen Gestalt derselben; d. h. sie kommt zur Vorstellung des Häßlichen und (infolge der Reaktion gegen dasselbe) zu der des Schönen (vgl. S. 19 ff.) als des „Naturideals", welches somit als das gereinigte (nämlich von dem Zufälligen und von dem die Idee Entstellenden befreite) Bild einer Wirklichkeit bestimmt werden kann. Mit diesem Bilde erhält daher die Anschauung zugleich einen festen Maßstab für die Beurteilung des Wirklichen unter dem Gesichtspunkt der Schönheit, d. h. sie ist imstande zu bestimmen, inwiefern und in welchem Grade eine individuelle Erscheinung „schön", beziehungsweise „häßlich" ist. Da sich

nun aber die Wirklichkeit in ein vielfach gegliedertes System der verschiedenartigsten Erscheinungen auseinanderlegt, welche (wie wir bei der näheren Betrachtung des „Naturschönen" sehen werden) in einer bestimmten Stufenfolge von den niedrigsten bis zu den höchsten Lebensformen sich entwickeln, so kann auch das Naturideal nicht in seiner abstrakten Allgemeinheit als „Ideal der Natur" überhaupt verbleiben, sondern muß in analoger Weise in ein System konkreter Idealvorstellungen auseinandertreten, von denen jede einzelne, als Typus der sie repräsentierenden Wirklichkeitsgestaltung, eine durchaus bestimmte und feste Form als ideales Anschauungsbild darstellt. So gewinnt das Ideal (wie die Wirklichkeit selbst), weit entfernt davon, etwas Allgemeines und Unbestimmtes zu sein, vielmehr die allerindividuellste und bestimmteste, mit anderen Worten *konkreteste* Gestalt. Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen: Wie von keinem „allgemein-menschlichen Ideal", sondern nur entweder von einem *männlichen* oder einem *weiblichen* Ideal die Rede sein kann, wenn es sich um ein bestimmtes Anschauungsbild handelt, ebensowenig kann man vom „Ideal eines Säugetieres" oder eines „Baums" u. s. w., sondern nur von dem einer bestimmten Tiergattung etwa der eines Pferdes, einer bestimmten Baumgattung, etwa einer Fichte u. s. w. sprechen; und selbst hier ist man genötigt, vom Gattungsbegriff zum Artbegriff und von diesem zum Begriff der Spezies herabzusteigen, wenn das ideale Anschauungsbild *konkret* vorgestellt werden soll; beim Pferde könnte man beispielsweise fragen, welche Rasse gemeint sei, ob etwa die des englischen Renners oder die des arabischen Pferdes u. s. w., bei der Fichte, ob man die Fichte im engeren Sinne oder etwa die Tanne, Lärche, Pinie u. s. w. darunter verstehe. — Auf diesem Gebiet also, wo sich die Anschauung der mannigfaltig gestalteten Welt der objektiven Außendinge gegenüber befindet, bedeutet, wie bemerkt, „Ideal" nichts anderes als das von den Zufälligkeiten, die dem Wirklichen immer mehr oder weniger anhaften, gereinigte Bild desselben, d. h. den der Einzelerscheinung

zu grunde liegender Typus, die „Wirklichkeit“ mithin als naturschöne nur die Realität solcher Einzelerscheinung, soweit sie diesem Typus konform ist.

2. In einem gänzlich verschiedenen Verhältnis dagegen steht die „Wirklichkeit“ zum Kunstideal. Die künstlerische Anschauung hat es weder ausschließlich noch in erster Linie mit dem Typischen der Naturschönheit zu thun, sondern wesentlich und vorzugsweise mit dem seelischen Stimmungsinhalt, den die Anschauung aus der Wirklichkeit schöpft und in das Subjekt reflektiert. Zwar ist die Naturschönheit als Objekt der künstlerischen Anschauung und Darstellung nicht ausgeschlossen, aber als bloß typische Schönheit hat sie immerhin für diese Anschauung etwas Abstraktes und Leeres, um nicht zu sagen Nüchternes, während das Konkrete und Inhaltsvolle für sie gerade in der zufälligen Besonderheit des Wirklichen liegt, sofern dies nur aus subjektiven Gründen ein charakteristisches Bild liefert. Der Veranschaulichung halber möge dies an einem Beispiel aufgezeigt werden: Ein altes, runzliches, in Lumpen gehülltes Weib, ein abgetriebener Karrengaul, eine alte halbverfaulte Weide, ein sumpfiges Wasser und ein düsterer, regnerischer Himmel sind Erscheinungen der Wirklichkeit, die niemand als „naturschöne“ Dinge betrachten wird; und dennoch kann die Zusammenstellung derselben das Motiv zu einem Gemälde von hoher Kunstschönheit darbieten, z. B. eine alte Zigeunerin, mit einem schmutzigen Pfeifenstummel im zahnlosen Munde, unter einer alten Weide am Rande des Sumpfes sitzend, während der alte Klepper vor dem ärmlichen Karren ein paar dürre Grashalme abrupft, das Ganze bedeckt von dem bleigrauen Himmel; ein Bild, das von bedeutender Kunststimmung sein kann. — Es ist eben hier auf Naturschönheit gar nicht abgesehen, sondern im Gegenteil lediglich auf den düstern Stimmungsreflex, der durch die Anschauung dieses traurigen Bildes im Subjekt erzeugt wird und der als solcher Objekt der künstlerischen Darstellung ist. In gleichem Sinne kann man vom „Ideal“ eines Betteljungen, eines

Räubers u. s. w. sprechen; Vorstellungen, die das gerade Gegenteil vom Naturideal sein können. Es ergiebt sich hieraus nicht nur die Thatsache, daß Naturschönheit und Kunstschönheit überhaupt wesentlich verschiedene Begriffe sind, ja gewissermaßen entgegengesetzten Inhalt haben, sondern auch der Grund, warum Künstler und Laien sowohl Werke der Kunst wie der Natur meist unter ganz entgegengesetzten Gesichtspunkten anschauen, der Künstler nämlich unwillkürlich auch die Natur unter dem eben geschilderten Gesichtspunkt künstlerischer Schönheit, der Laie auch das Kunstwerk unter dem diesen entgegengesetzten Gesichtspunkt der Naturschönheit; Gesichtspunkte, die ebenso unberechtigt wie einseitig sind.

3. In dem Begriff des kulturgeschichtlichen Ideals, welches den Übergang oder die Vermittelung zwischen dem Natur- und dem Kunstideal bildet, bedeutet „Natur" nicht mehr die dem Subjekt gegenüberstehende Außenwelt, sondern die dem subjektiven Geist als konkretem Ich selber anhaftende Naturseite seines Daseins, mit welcher die geschichtliche Entwickelung des subjektiven Geistes, d. h. nicht nur die Geschichte des einzelnen Individuums, sondern auch die der Menschheit überhaupt als Komplex der mannigfaltigen Völkergeschichten, untrennbar verbunden ist. In dieser Fassung hebt sich der Gegensatz zwischen „subjektivem Geist" und „Natur" auf; das Dasein des Subjekts, nämlich eben des Menschen und der Menschheit, ist als geschichtlicher Prozeß ein geistig-natürliches Leben; in dem Sinne, daß die eine Seite durch die andere unmittelbar bedingt erscheint, nämlich nicht nur die natürliche durch die geistige, sondern auch umgekehrt die geistige durch die natürliche; z. B. die staatlichen und sozialen Einrichtungen der Völker durch Abstammung, Klima, Bodenbeschaffenheit (ob Ebene oder Gebirge) u. s. w.

Hierdurch erhält aber auch die Anschauung selbst eine spezifische Form und Färbung, d. h. die Ideen, welche den Inhalt der kulturgeschichtlichen Entwickelung der Völker bilden, nehmen notwendig an dieser Besonderung und Relativität teil; sie haben nicht

mehr, wie das reine Naturideal und das reine Kunstideal, absolute, oder wenn man will abstrakte (nämlich von der Relativität des Entwickelungsprozesses abstrahierende), sondern als durch diesen Entwickelungsprozeß bedingt, durchaus relative Bedeutung. Diese Relativität und Veränderlichkeit verleiht notwendig allen Sphären der kulturgeschichtlichen Gesamtentwickelung, also nicht nur dem sozialen Leben, den staatlichen Einrichtungen u. s. f. sondern auch den sittlichen und religiösen Vorstellungen, sowie endlich auch den künstlerischen Anschauungen ein ganz spezifisches und da sie sämtlich in stetigem Fluß der Entwickelung begriffen bleiben, ein wechselndes, also endloses Gepräge. — Um an einem Beispiel diese Beschränktheit in der Sphäre der künstlerischen Anschauung nachzuweisen, so mag hier daran erinnert werden, daß der wesentliche Unterschied und Fortschritt in der kulturgeschichtlichen Entwickelung des Kunstideals darin sich offenbart, daß die Anschauungsformen der altorientalischen Völker wesentlich „architektonischer", die der Hellenen wesentlich „plastischer", die der nachantiken Zeit wesentlich „malerischer" Natur sind; und zwar nicht bloß deshalb, weil in der ersten Epoche die Baukunst, in der zweiten die Bildhauerkunst, in der dritten die Malerei als Hauptkünste kultiviert wurden, sondern weil alle Künste, also beispielsweise auch die Plastik und Malerei in der orientalischen Epoche einen „architektonischen" in der hellenischen auch die Architektur und Malerei einen „plastischen", in der christlichen auch die Architektur und Plastik einen „malerischen" Charakter offenbaren. —

Nach diesen vorläufigen, aber zur Orientierung über das Folgende notwendigen Bemerkungen können wir nun zu der ersten Form des Verhältnisses zwischen Ideal und Wirklichkeit, nämlich zur Betrachtung des „Naturschönen" übergehen.

Zweiter Abschnitt.

Die Idee des Schönen in ihrer Besonderung.

Erstes Buch: Die Naturschönheit.

Das Naturschöne als Objekt und Inhalt der Anschauung.

Bei der Betrachtung der Außenwelt unter dem Gesichtspunkt der Schönheit ist zunächst ein Unterschied zu machen zwischen der „Naturschönheit" und dem „Naturschönen", insofern die erstere die allgemeinen Elemente enthält, in denen die Quelle der Wirkung des Naturschönen zu suchen ist, während das letztere das Gesamtgebiet der naturschönen Dinge selbst unter sich begreift. Es liegt nun auf der Hand, daß man über naturschöne Dinge als solche nur urteilen kann, wenn man sich der Gründe dieser ihrer Eigenschaft bewußt ist, und da diese Gründe eben in jenen allgemeinen formalen Elementen liegen, so sind diese zunächst ihrem Wesen nach ins Auge zu fassen. —

Zweitens aber, selbst wenn wir diese formalen Elemente erkannt haben, ist — bevor wir auf die naturschönen Dinge selbst eingehen — die Natur an sich hinsichtlich ihrer Gliederung zu besonderen Lebensformen in Betracht zu ziehen. Denn die Natur zerlegt sich in einen unendlichen Reichtum der mannigfaltigsten Gestaltungen, welche eine stetig aufsteigende Stufenfolge von Entwickelungs- und Lebenssphären bilden, die unter die drei Hauptgebiete der mechanischen, chemischen und organischen Formenbildung (populär als „Mineral-, „Pflanzen- und „Tierreich" bezeichnet) geordnet zu werden pflegen. Die Betrachtung dieser Seite der Natur beschäftigt sich also nicht, wie die ihrer rein formalen Elemente, mit der ästhetischen Be-

deutung z. B. des Lichts, der Farbe, des Tons u. s. w., sondern mit den materiellen Eigenschaften der Naturdinge selbst, immerhin aber in ihrer ästhetischen Beziehung zur Anschauung (10), z. B. mit der Kryſtallbildung, dem differenten Pflanzenwuchs, der Gestalt der verschiedenen Tierkörper u. s. f. Diese beiden Seiten der Naturbetrachtung, die kurz als die „formale“ und „materiale“ bezeichnet werden können, sind mithin getrennt und zwar der Art ins Auge zu fassen, daß zuerst die formale und dann die materiale Seite in Betrachtung gezogen wird.

Kapitel I.

Die formalen Elemente der Naturschönheit.

Da das unmittelbare Objekt der Anschauung nicht das Wirkliche an sich, sondern nur dessen Erscheinung ist (vgl. S. 17), so haben wir bei der Frage nach den formalen Elementen der Naturschönheit notwendig auf die Formen der Erscheinung zurückzugehen, d. h. auf diejenigen Formen, unter denen das Wirkliche für die Anschauung in die Erscheinung tritt. Da diese, wie oben (S. 29) ausgeführt, Raum und Zeit sind, so sind die formalen Elemente der Naturschönheit auch getrennt unter diesem doppelten Gesichtspunkt zu betrachten.

A. Die Elemente der räumlichen Naturschönheit.

Das Medium, wodurch sich die räumliche Erscheinung der Anschauung offenbart, ist das Licht. Aber weniger es selbst, als hauptsächlich seine Produkte, Farbe und Form, bilden die Elemente der räumlichen Erscheinung. Im Grunde ist das Licht nur die geheime, sich der unmittelbaren Anschauung entziehende Quelle — denn reines (absolutes) Licht ist das Auge ebensowenig zu sehen imstande wie absolute Finsternis —, aus der jene Elemente

entspringen; und zwar zunächst die Farbe, weiterhin, als Abstraktion von der Farbe, die Form: so stellt sich die räumliche Naturschönheit entweder als „Farbenschönheit" oder als „Formenschönheit" dar. Dieser Unterschied bedeutet indes nur, daß, wenngleich allen Erscheinungen beide Elemente zukommen, sie doch nicht unter beiden Gesichtspunkten „schön" zu sein brauchen, sondern vorzugsweise entweder unter dem einen oder dem andern. So ist also die Farbe, als erstes Produkt des Lichts, zugleich das erste formale Element, wie der räumlichen Erscheinung überhaupt, so insbesondere der naturschönen Erscheinung.

Wenn aber die Farbe auch als erstes reales Produkt des Lichts zu bestimmen ist, so haben wir gleichwohl das Licht selbst ebenfalls in Betracht zu ziehen; zwar nicht als reines Licht — denn dies entzieht sich, wie bemerkt, überhaupt der Wahrnehmung —, sondern als modifiziertes Licht, d. h. als Helligkeitsgrad der Farbenwirkung. Farbig zwar erscheint das Licht immer; selbst wo es, sei es direkt, sei es als Reflex des direkten Lichts, unser Auge trifft, besitzt es stets eine mehr oder weniger intensive Nüance von Gelb. Je mehr sich dies Gelb dem reinen Weiß nähert, wie z. B. bei dem direkten Licht der im Zenith stehenden Sonne, oder auch schon beim elektrischen Licht (im Vergleich mit dem Gaslicht), desto mehr wird das Auge davon „geblendet", d. h. seine Sehkraft aufgehoben.

1. Das Licht.

Am „Licht" als Quelle der räumlichen Erscheinung können drei Weisen der Wirksamkeit unterschieden werden, die des Leuchtens überhaupt, sodann — in Beziehung auf die erscheinende Natur — des Erleuchtens und des Beleuchtens. Im „Leuchten" erscheint das Licht als Lichtquelle selbst, sofern es direktes Objekt der Anschauung ist; im „Erleuchten" erscheint es in seiner Wirkung als Ursache allgemeiner Erhellung; im „Beleuchten" endlich als Ursache der sich als besondere Färbung und Gestalt manifestierenden Individualisierung der Körper. —

Unter dem ersten Gesichtspunkt handelt es sich also zunächst um die Hauptlichtquelle für die irdische Welt überhaupt, um die Sonne, sowie weiterhin um den Mond und die Sterne; in zweiter Linie sodann um die elementaren Erdenlichter, das Nord- und Zodiakallicht, den Blitz mit dem sogen. Wetterleuchten und andere, teils elektrische teils phosphoreszierende, Lichterscheinungen; endlich in dritter Linie um die rein stofflichen Leuchtungen (11): das Feuer in seinen verschiedenen Formen als „Flamme", „Glut", „Brand", „Funke" u. s. f. Da in diesen Erscheinungen das Licht nicht als bloßes Medium für die Erscheinung, sondern selber als Erscheinung, d. h. als substanzielles und unmittelbares Objekt der Anschauung zur Geltung kommt, so kann in die Betrachtung desselben erst später, bei dem Abschnitt über das konkrete Naturschöne, eingegangen werden, wo es unter dem Titel „Feuer", neben „Luft", „Wasser", „Erde", zu den sogen. vier Elementen der realen Welt gehört. Das nächste also, was, als Produkt des reinen Lichts, zu betrachten wäre, ist die Farbe.

2. Die Farbe.

Der Ausdruck „Farben" kann in sehr verschiedenem Sinne verstanden werden; zunächst in dem rein materiellen als Farbstoffe (Pigmente), die teils vegetabilischer, teils mineralischer Natur sind und die sogen. Palette in der Malerei bilden. Mit dieser Bedeutung haben wir uns hier nicht zu befassen. Im übrigen sind die Farben in „objektive" und „subjektive", nämlich die Farbenerscheinung (oder die physikalische Farbe) von der Farbenempfindung (oder die physiologische Farbe) zu unterscheiden, obschon man damit dieselbe Sache, nur von verschiedenen Seiten betrachtet, bezeichnet. In ästhetischer Beziehung sind diese und andere Unterschiede gleichgültig; denn für uns handelt es sich ausschließlich um die Farbenempfindung und zwar nicht nur in physiologischer, sondern wesentlich auch in psychologischer Hinsicht, gleichviel von welcher Art die objektive Erscheinung ist,

die als Grund dieser Empfindung zu betrachten wäre. Wir haben also auch nicht danach zu fragen, auf welche Weise das Auge, als Organ für die Licht-, Farben- und Formanschauungen, die Erscheinung mit der Empfindung und diese durch den Sehnerven mit dem Gehirn und schließlich mit dem Bewußtsein vermittelt: alle diese Funktionen müssen für die Frage nach der ästhetischen Bedeutung der Farben als unbedingte Voraussetzung gelten. Auch die qualitativen Unterschiede zwischen den Farben — worunter also immer Farben*anschauungen* zu verstehen sind —, d. h die Ursachen ihrer differenten Wirkungen auf das anschauende Subjekt, auch in seelischer Beziehung, welche auf einem streng einheitlichen System gesetzmäßiger Beziehungen beruhen, sind hier nicht zu untersuchen, sondern als bekannt vorauszusetzen. Für uns handelt es sich nur um die ästhetischen Resultate dieser Untersuchungen, d. h. um die Frage nach der symbolischen Bedeutung der Farben und um ihre harmonischen Beziehungen. (12)

Die ästhetische Betrachtung des organisch-gegliederten Farbenkreises knüpft am naturgemäßesten an das sog. *Goethesche* „Urphänomen" an, welches jedoch einer prinzipiellen Richtigstellung bedarf. Im durchaus berechtigten Widerspruch nämlich gegen die von Newton aufgestellte Hypothese von der „Zusammensetzung des einfachen weißen Lichtstrahls aus sieben verschiedenfarbigen Strahlen" behauptete Goethe, daß, da die Farbe — im Vergleich mit dem reinen Licht — ein *Schattiges* (σκιερόν) sei, zunächst der Kontrast von Gelb und Blau sich daraus erkläre, daß *Gelb* als (durch die Erdatmosphäre) „getrübtes Sonnenlicht", *Blau* als (durch die nämliche Ursache) „erhellte Finsternis" betrachtet werden müsse. Dies ist vollkommen richtig; denn es ist bekannt, daß, je höher man sich in die Luft erhebt (z. B. im Luftballon), die Sonnenscheibe desto weißer, der Himmel dagegen desto schwärzlicher erscheint; woraus hervorgeht, daß die (durch die Erdatmosphäre bewirkte) Trübung dort eine *Verdunkelung* des Weiß zu Gelb, hier die *Erhellung* des Schwarz, d. h. der Finsternis, zu Blau hervorbringt. Goethe

irrte nur darin, daß er diesen Kontrast zwischen „Blau“ und „Gelb“ als einen polaren Gegensatz betrachtete, den sie deshalb nicht bilden können, weil sie sonst in einem komplementären Verhältnis zu einander stehen müßten, was bekanntlich nicht der Fall ist, insofern zu „Gelb“ nicht Blau, sondern Violett, zu „Blau“ nicht Gelb, sondern Orange die Ergänzungsfarbe ist. Immerhin bleibt, von dem letzteren Irrtum Goethes abgesehen, sein Urphänomen die einzige Basis für eine wahre Farbentheorie, namentlich auch bezüglich der für die Ästhetik höchst wichtigen, von den Physikern aber bisher gänzlich vernachlässigten Wärmeskala der Farben. An diesem Punkte haben wir also anzuknüpfen, um die symbolische Bedeutung der Farben, sowie ihre harmonischen Beziehungen verständlich zu machen. Das Wesentliche ist dies:

Außer der erwähnten Wirkung, welche die Erdatmosphäre, als trübendes Element, einerseits auf das absolute Licht (als Verdunkelung desselben), andererseits auf die absolute Finsternis (als Erhellung derselben) ausübt — einer Wirkung, die als quantitative Modifikation bezeichnet werden kann — hat die Trübung noch einen wesentlich andern Einfluß auf den Lichtstrahl, indem sie die Bewegung desselben durch materiellen Widerstand verlangsamt und dadurch erwärmt; letzteren Ausdruck nicht bloß in physikalischem, sondern auch im ästhetischen Sinne genommen, in welchem man in der Malerei von „warmen“ und „kalten“ Farben spricht. Je mehr Widerstand daher (bis zu einem gewissen Grade) die Erdatmosphäre dem Lichte entgegenstellt — wie in der Nähe des Horizontes, wo die Sonne nicht nur eine dickere, sondern auch eine dichtere Luftschicht durchbrechen muß —, um so mehr wird nicht nur die Verdunkelung, sondern auch die Erwärmung der Strahlen zunehmen. Gelb als erster Grad der Verdunkelung (oder Trübung) ist nun zwar die hellste, aber noch nicht die wärmste Farbe, sondern dies ist erst, bei steigender Trübung, Orange. In ihm hat jedoch die Erwärmung ihren höchsten Grad erreicht, während die Helligkeit

darin bereits im Abnehmen begriffen ist. Weiterhin findet sowohl hinsichtlich der Helligkeit wie der Wärme, aber immer in differentem Intensitätsgrade, eine stufenweise Abnahme statt; und zwar stellt Violett, als polarer Gegensatz zur hellsten Farbe (Gelb) den geringsten Helligkeitsgrad, Blau, als polarer Gegensatz zur wärmsten Farbe (Orange) den geringsten Wärmegrad dar. Wie daher Gelb zwar heller aber auch kälter als Orange ist, so ist Violett umgekehrt zwar dunkler, aber auch wärmer als Blau.

Eine für die ästhetische Bedeutung der Farben wichtige Folge davon ist die, daß die Skalen nicht, wie Goethe und, im Anschluß an ihn, Schopenhauer annehmen, identisch sind, sondern teilweise ganz auseinanderfallen; ein Umstand, der ästhetisch, wie wir sehen werden, von prinzipieller Wichtigkeit ist.

Daß übrigens zwischen Helligkeit und Wärme, sowie zwischen Dunkelheit und Kälte der Farben ein wesentlicher Unterschied obwaltet, ist — beispielsweise den Malern — eine bekannte Sache. Allein die strenge Gesetzmäßigkeit, welche zwischen den beiden Skalen herrscht, sowie der Umstand, daß in der Wärmeskala ein zwar differenter, im übrigen aber völlig analoger Stufengang wie in der Helligkeitsskala der Farben nachweisbar ist: dies war der bisherigen Farbentheorie und auch den Malern, wenigstens in theoretischer Hinsicht, völlig unbekannt; und doch liegt gerade in dieser Differenz der einzige mögliche Erklärungsgrund für die Entstehung der Farben überhaupt. Bevor wir aus den obigen Bemerkungen die sich darauf stützenden praktischen Konsequenzen für die symbolische Bedeutung der Farben ziehen, ist noch ein Wort über das Farbenpaar Rot-Grün zu sagen, welches, als außerhalb der sich deckenden Partieen der Helligkeits- und der Wärmeskala fallend, gewissermaßen einen Ausgleich zwischen beiden bildet. Während nämlich alle anderen Farbenpaare sowohl in bezug auf Helligkeit wie auf Wärme einen Gegensatz bilden — indem z. B. Blau, bez. Violett nicht nur dunkler, sondern auch kälter als Orange, bez. Gelb sind —,

stehen Rot, das der spezifisch dunkeln Skala angehört, zu Grün, das der spezifisch hellen Skala angehört, in dem Verhältnis, daß jenes um ebensoviel wärmer als dieses ist, wie das letztere kälter als jenes (13). So stellt sich das in ästhetischer Beziehung wichtige Resultat heraus, daß das Farbenpaar Rot-Grün im organisch gegliederten Farbenkreise eine ganz exzeptionelle Stellung einnimmt, insofern diese beiden Farben, was bei keinem anderen Farbenpaar stattfindet, einander hinsichtlich der Helligkeits- und der Wärmeintensität vollkommen ergänzen und sich dadurch als die eigentlichen Beherrscher des gesamten Farbenkreises darstellen.

Mit diesen resultatorischen Bemerkungen über die qualitativen Verhältnisse der Farben müssen wir uns begnügen; doch konnten sie nicht umgangen werden, weil ihre Erkenntnis für das Verständnis der symbolischen Bedeutung der Farben, d. h. ihrer spezifischen Beziehungen auf die ästhetische Empfindung, und, im Anschluß daran, dessen, was man unter „Harmonie der Farben" versteht, unentbehrlich ist. Alles sonstige Reden über Farben, welches nicht auf dieser prinzipiellen Grundlage fußt, hat für die Ästhetik weder wissenschaftlich noch praktisch den geringsten Wert, weil es immer bloß subjektiv bleiben muß.

I. Da die Symbolik der Farben es nur mit den einzelnen Farben oder richtiger mit den einzelnen komplementären Farbenpaaren in Beziehung zur ästhetischen Empfindung zu thun hat, während die Harmonik, auf Grund der symbolischen Bedeutung der Farben, deren Beziehungen unter sich behandelt, so ist die erstere zuerst ins Auge zu fassen. — Die Bedeutung des „Symbols" überhaupt wurzelt darin, daß es eine Beziehung ausdrückt; in diesem allgemeinen Sinn hat es nicht bloß in der Sphäre der Anschauung, sondern auch in denen des Erkennens und des Empfindens (z. B. in der Form des religiösen Symbols) Geltung. Hier haben wir es selbstverständlich nur mit dem Anschauungssymbol, d. h. mit der Beziehung der Farben zur ästhetischen Empfindung zu thun; diese Beziehung wird am

passendsten durch das Wort „Stimmung" ausgedrückt; und zwar in dem doppelseitigen Sinne, daß darunter einerseits „Farben"-, andererseits „Gemütsstimmung" verstanden wird. In solchem Sinne spricht man von „ernsten", „heiteren", „lebhaften", „sanften" u. s. f. sowohl Farben- wie Gemütszuständen. Auch in der Sphäre der Farbenharmonie hat dieser Ausdruck Geltung, z. B. in der Wendung, daß Farben „zu einander stimmen", bez. „nicht stimmen". Der Stimmungscharakter der einzelnen Farben beruht nun wesentlich auf dem spezifischen Verhältnis, in welchem der Helligkeits- und der Wärmegrad in ihnen zu einer einheitlichen Wirkung verbunden sind; und zwar drückt sich die Differenz zwischen beiden Wirkungselementen dadurch aus, daß der Gegensatz von „Helligkeit" und „Dunkelheit" dem Empfindungsgegensatz von Heiterkeit und Ernst, der von „Wärme" und „Kälte" dagegen dem Empfindungsgegensatz von Affekt und Affektlosigkeit entspricht. Da nun diese Empfindungsgegensätze einander ebensowenig decken wie jene Intensitätsgegensätze der Farben — der Affekt z. B. kann sehr ernster, die Affektlosigkeit sehr heiterer Art sein —, so entstehen durch die Kombination ihrer respektiven Glieder eine Reihe von Stimmungsformen, die spezifisch von einander verschieden sind, und zwar in erster Linie folgende vier: Verbindung 1. von Heiterkeit mit Wärme, 2. von Heiterkeit mit Kälte, 3. von Ernst mit Wärme, 4. von Ernst mit Kälte –; und zwar müssen diese Ausdrücke sowohl im Sinne der Farben-, wie der Gemütsstimmung verstanden werden. Hinsichtlich der Farbenstimmung mögen für die vier angeführten Kombinationen als Beleg die vier denselben entsprechenden Farben angeführt werden: 1. Orange, 2. Gelb, 3. Violett, 4. Blau. (Man bemerke, daß hier abermals das Farbenpaar Rot-Grün fehlt, wovon der Grund in ihrem oben angedeuteten Charakter der Ausgleichung liegt.) Betrachtet man die obigen 4 Kombinationen unter dem Gesichtspunkt der Komplementarität, so erkennt man, daß diejenigen, in denen eine Verbindung der analogen Eigen-

schaften der differenten Skalen stattfindet, d. h. also: „Heiterkeit mit Wärme“ einerseits, „Ernst mit Kälte“ andererseits (repräsentiert durch das Farbenpaar Orange-Blau), ebenso notwendig einen polaren Gegensatz bilden; wie diejenigen, in denen eine Verbindung der differenten Eigenschaften der beiden Skalen stattfindet, also „Heiterkeit mit Kälte“ einerseits, „Ernst mit Wärme“ andererseits (repräsentiert durch das Farbenpaar Gelb-Violett). In diesem Umstand beruht der Grund, warum im folgenden nur von Farbenpaaren, statt von einzelnen Farben, die Rede sein kann, da der Charakter der einen Farben- und folglich auch der ihr entsprechenden Gemütsstimmung den direkten Gegensatz zu dem Charakter der ihr polarisch entgegengesetzten bildet.

a. Weiß und Schwarz. Dies sind eigentlich keine Farben im spezifischen Sinne des Wortes (14), weshalb sie auch nicht im prismatischen Spektrum vorkommen, sondern sie sind nur als Surrogate des reinen Lichts und der reinen Finsternis zu betrachten. Da sie aber als solche in ihrer Verbindung mit den eigentlichen Farben einen wesentlichen Einfluß auf deren Helligkeits- und dadurch auch auf ihre Wärmeintensität ausüben, folglich auch den Stimmungscharakter derselben modifizieren, so sind sie hinsichtlich dieses Einflusses näher zu betrachten.

Ihre symbolische Bedeutung beruht, da sie nur in einem Helligkeits-, aber in keinem Wärmegegensatz stehen — insofern sie beide gleich kalt sind — auf diesem ihrem eigentümlichen Charakter kalter Farblosigkeit. Das Dichterwort: „Im farb'gen Abglanz haben wir das Leben“, kennzeichnet sehr richtig zugleich die Stellung von Weiß und Schwarz, nämlich als Repräsentanten organischer Leblosigkeit, weshalb sie denn auch, sowie das aus ihrer Mischung hervorgehende Grau, als „Trauerfarben“ gebräuchlich sind. Diese Bedeutung wird gewissermaßen von der Natur bestätigt, insofern diese während ihres Winterschlafes sich hauptsächlich in diese Farben kleidet. Da sie aber zugleich einen Helligkeitsgegensatz bilden, so nehmen sie auch an

dem analogen Gefühlsgegensatz der Heiterkeit und des Ernstes (nicht aber an dem des „Affekts“ und der „Affektlosigkeit“, weil dieser auf der Differenz der Wärmeintensität beruht) teil; und in diesem einseitigen Gefühlsgegensatz wurzelt auch der einseitige Einfluß, den sie bei der Mischung mit den eigentlichen Farben auf deren Nüancierung ausüben, indem die letztere in beiden Fällen kälter als die reine Farbe erscheint (z. B. sowohl Rosa wie Dunkelrot kälter als reines Rot), nur daß die Mischung mit Weiß einen heitereren, die mit Schwarz einen düstereren Charakter zeigt als die reine Farbe. Für sich genommen zeigen sie, neben dem ihnen gemeinsamem Charakter organischer Unlebendigkeit, denselben Kontrast, indem „Schwarz“ den Eindruck totaler Leb- und Bewegungslosigkeit, d. h. der Todesruhe und Grabesnacht, hervorruft, während „Weiß“, als surrogativer Repräsentant des absoluten Lichts, seines heiteren Charakters wegen die organische Unlebendigkeit nicht in der Richtung auf das düstere Schattenreich, sondern vielmehr in der auf das absolute (unirdische) Lichtreich andeutet. Wo daher Weiß als symbolischer Ausdruck auf die menschliche Sphäre angewendet wird, so bedeutet es immer solche Eigenschaften, welche in poetischer Übertreibung einen gleichsam überirdischen Charakter haben, wie vollkommene Unschuld, Lauterkeit der Seele und Reinheit der Empfindung; weshalb denn auch die obligaten „Festjungfrauen“, sowie die „Engel“, falls sie überhaupt bekleidet erscheinen, sich in Weiß hüllen müssen. — Grau endlich, das den Kontrast von Weiß und Schwarz zur Indifferenz aufhebt, besitzt, neben dem diesen gemeinsamen Charakter der Unlebendigkeit, zugleich — eben seiner Indifferenz wegen — den der Energielosigkeit und Langenweile.

Mit dem Übergang zu den eigentlichen Farben tritt, neben dem Unterschied der Helligkeitsintensität, sogleich der der Wärmeintensität in Wirkung. Beginnen wir mit demjenigen Farbenpaar, in welchem sich der stärkste Helligkeitsunterschied zeigt:

b. Gelb und Violett. Da das erstere dem reinen Licht (oder dem Weiß), das zweite der reinen Finsternis (oder dem Schwarz) am nächsten steht, so repräsentieren sie als Farben zugleich den stärksten Gegensatz zwischen Heiterkeit und Ernst; ja jene Nachbarschaft mit Weiß, bezw. Schwarz, verleiht ihnen sogar — im Vergleich mit den anderen Farbenpaaren, zunächst mit Orange und Blau, noch mehr mit Roth und Grün — etwas Abstraktes, das sich als Gepräge einer gewissen Idealität kenntlich macht, daher „Gelb" höchste Lebenskraft in geistigem Sinne, „Violett" dagegen tiefste Lebensentsagung, Resignation und Schwermut, ausdrückt. Charakteristisch in letzter Beziehung ist es deshalb, daß es unter den verschiedenen katholischer Büßerorden neben den „schwarzen" und „weißen" auch „violette Brüder giebt, und daß überhaupt der Katholizismus, welcher ein feines Gefühl für Farbensymbolik besitzt, beide Farben, ihrer abstrakten (idealistischen) Bedeutung wegen, vielfach sowohl bei der Kleidung der höheren Geistlichkeit wie zum Schmuck der Kirche (z. B. bei Altardecken) verwendet, während der nüchternere Protestantismus sich mit den noch abstrakteren Weiß und Schwarz begnügt. — Was die sonstige Bedeutung von „Gelb" betrifft, so macht schon Goethe die feine Bemerkung, daß keine andere Farbe so leicht der Verunreinigung ausgesetzt ist, wodurch es sogleich seinen idealen Charakter verliert und seine Wirkung ins Gegenteil umschlägt: als solches (unreines) Gelb wird es daher zum Symbol des Mißbehagens und der Schande. In sittlicher Beziehung ist man daher geneigt, diesem unreinen Gelb, wie es sich oft in dem krankhaft-galligen Inkarnat des Gesichts zeigt, die Bedeutung des Neidischen, Heimtückischen und Verbissenen unterzulegen. Hinsichtlich des „Violett" ist noch zu bemerken, daß es zwar im allgemeinen das Gepräge wehmutsvoller Resignation und düsteren Ernstes an sich trägt, zugleich aber, durch den Anteil, den das affektvolle Rot an ihm besitzt, einen Ernst bedeutet, welcher, als Resultat düsterer Lebenserfahrung, die Erinnerung an die ver-

lorenen Lebensfreuden nicht gänzlich überwunden hat und daher einen melancholischen, selbst sehnsuchtsvollen Beigeschmack zeigt.

c. Orange und Blau. Wie in Gelb-Violett die Extreme der Helligkeitsintensität, so stellen sich im Orange-Blau die Extreme der Wärmeintensität dar; wie dort also der Gegensatz von „Heiterkeit" und „Ernst", so kommt hier der Gegensatz von „Affekt" und „Affektlosigkeit" zur vorherrschenden Wirkung. Orange ist die wärmste Farbe, besitzt aber, durch das in ihm stark mitwirkende Gelb beeinflußt, immerhin noch — namentlich im Vergleich mit Rot, der affekt- und darum auch effektvollsten aller Farben — eine gewisse Idealität, welche die sinnliche Glut nicht zur vollen Wirkung gelangen läßt. Es haftet ihm daher ein gewisses Pathos an, das seinem Glanz das Gepräge der Erhabenheit aufdrückt, wodurch es zum Symbol hoher Pracht und ehrfurchtgebietender Majestät wird. — Den Gegensatz dazu bildet Blau, die kälteste und als solche die Farbe der reinen Affektlosigkeit und Gemütsruhe; einer Ruhe indes, welche, da es immerhin Farbe, d. h. Ausdruck organischer Lebendigkeit bleibt, nicht bis zur Grabesruhe des Schwarz herabsinkt. Auf die sittliche Empfindung bezogen, bezeichnet es naturgemäß solche Charakter- und Gemütseigenschaften, welche, ohne bis zur Indifferenz fortzugehen, doch einen eigentlichen Affekt ausschließen: daher eignet es sich zum Symbol der Treue, der Bescheidenheit, der Sanftmut, auch wohl einer gewissen Sehnsucht, die aber durchaus nicht die im „Violetten" anklingende Herbigkeit melancholischer Resignation besitzt. Da die Affektlosigkeit sich naturgemäß mit der Kälte und Nüchternheit der Reflexion verbindet, so kann Blau wohl auch als Symbol verständiger Überlegung und philosophischen Denkens gelten, daneben aber auch des Phlegmas, das sich nicht aus seiner Ruhe bringen läßt.

d. Rot-Grün. Der diesem Farbenpaar allein eigentümliche Charakter der Ausgleichung zwischen den beiden differenten Intensitätsskalen stempelt sie gleichsam zu Herrschern im gesamten Farbenreich: sie sind sozusagen die Farben par excellence; und

wenn man diese Würde nach dem Unterschied des Ranges noch näher kennzeichnen will, so kann man Rot, das als Urfarbe im Range höher steht, den „König", Grün die „Königin der Farben" nennen. Denn „Grün" erscheint um ebensoviel edler und schöner als die ihm im Range gleichstehenden Orange und Violett, wie „Rot" die ihm im Range gleichen Urfarben Gelb und Blau an Adel, Kraft und Schönheit übertrifft. — Ihre symbolisch-ästhetische Bedeutung gründet sich daher ebenfalls auf diese ihre bevorzugte Stellung. Was zunächst das Rot betrifft, so kommt in ihm der Ausdruck des „Affektvollen", der bereits im Orange einen hohen Grad erreicht, aber hier, durch die ihm noch anhaftende Idealität beschränkt, der irdischen Glut noch zu wenig Spielraum gewährt, zur vollsten sinnlichen Energie. Im Rot pulsiert das heiße Blut organischer Lebenskraft und Jugendlichkeit. Dadurch wird es zum spezifischen Symbol der Leidenschaft, unter welcher Form sie auftreten mag; nur daß diese dem Adel der Farbe, oder, was hier dasselbe bedeutet, dem Charakter jugendlicher Kraftfülle nicht widerspricht. Somit ist es ebensowohl die Farbe des Zorns und des kriegerischen Mutes wie der Geschlechtsliebe, kurz aller Regungen, die dem „heißen Blute", d. h. der Heftigkeit der Affekte, entspringen. — Hierzu steht nun sein Komplement Grün in einem eigentümlichen Gegensatz, indem es als Symbol der Milde und Sanftheit auf das Auge einen ebenso beruhigenden Eindruck macht, wie das feurige Rot es angreift und reizt. Aber der Mangel an Affekt, den das Grün im Vergleich mit dem Rot zeigt, sinkt gleichwohl nicht zur Indifferenz des in ihm enthaltenen Blau herab, sondern das ebenfalls in ihm mitwirkende Gelb erhebt seine Wirkung zum Eindruck einer heitern Lebensfrische, die es, trotz seines sonstigen Gegensatzes zum Rot, ebenfalls zum Symbol schöner Jugendlichkeit macht, aber einer Jugendlichkeit, die dem männlich-energischen Charakter des Rot gegenüber vielmehr das milde Gepräge weiblicher Anmu offenbart. — Auch hierfür scheint die Natur Belege zu liefern

indem sie, aus dem starren Todesschlaf des Winters zu neuem Leben erwachend, sich vor allem in zartes Grün kleidet; und daß dieser Eindruck des Frühlingsgrüns nicht etwa bloß der Gewöhnung unserer Anschauung zuzuschreiben ist, sondern objektive Bedeutung hat, geht aus dem charakteristischen und ästhetisch bedeutsamen Umstand hervor, daß das erste junge Grün, als unmittelbare Wirkung des belebenden Sonnenstrahls, einen Stich ins Gelbe zeigt und dadurch nicht nur heller, sondern auch heiterer erscheint als das spätere Grün, welches, wenn die organische Entwickelung ihren Höhepunkt erreicht, d. h. ihre Jugendlichkeit verloren hat, sich nicht nur verdunkelt, sondern auch bläulicher wird, bis es zuletzt abstirbt und sich in fahles Braun oder nüchternes Grau sich verwandelt. Für keine Farbe ist daher die Bezeichnung jugendlicher Frische passender als für das milde, aber saftstrotzende Grün das als sprossendes Frühlingsgrün zugleich das wahre Symbol der Hoffnung bildet.

e. Was die andern drei Farbenpaare betrifft, die im organisch-gegliederten Farbenkreise bestimmte Funktionen haben, so besitzen sie ebenfalls ihr spezifisches Gepräge, zunächst das zu der Ausgleichstellung des Rot-Grün im schärfsten Gegensatz stehende Paar Gelborange-Blaugrün, in welchem sich, einerseits Helligkeit und Wärme, andererseits Dunkelheit und Kälte zu relativ höchster Intensitätswirkung verbinden, während die andern beiden Paare in einseitiger Weise an beiden partizipieren, indem Rotorange-Blaugrün gleichen Helligkeits- aber entgegengesetzte Wärmegrade, Rotviolett-Gelbgrün umgekehrt gleiche Wärme-, aber entgegengesetzte Helligkeitsgrade besitzen. Daß sich mit diesen Unterschieden auch symbolische Beziehungen verknüpfen lassen, versteht sich von selbst; indes sind dieselben doch nicht prägnant genug, um sie mit derselben zweifellosen Bestimmtheit festzustellen, wie es bei den drei oben charakterisierten Grundfarbenpaaren möglich war. Überhaupt wird jede über die hier gezogene Grenze hinausgehende Symbolik sich notwendig und um so mehr ins Phantastische verlieren, als sie nicht

in dem festen Grunde des Prinzips wurzelt, d. h. auf der genauen Darlegung des Verhältnisses fußt, welches zwischen den beiden analogen, aber einander nicht deckenden Skalen der Helligkeits- und Wärmeintensität obwaltet.

II. Harmonik der Farben. Dieselbe stützt sich auf die symbolische Bedeutung der letzteren, indem sie, dieselbe voraussetzend, ihre Beziehungen auf einander untersucht, um daraus Folgerungen für die ästhetische Wirkung zu ziehen, welche diese Beziehungen, d. h. die Stimmung der Farben zu einander, auf die Stimmung des anschauenden Subjekts ausüben. Solche Beziehungen können zwischen zwei und mehreren Farben stattfinden, woraus im ersten Fall das einfachste Stimmungsverhältnis, der sogen. Zweiklang, in den anderen Fällen der Drei-, Vier-, Sechs-, Acht- u. s. f. Klang entsteht, welche letzteren Klänge speziell „Farbenakkorde" genannt werden. Die Ausdrücke „Harmonie", „Klang", „Akkord", auch „Ton" u. s. f. sind der Musik entnommen (wie umgekehrt der Ausdruck „Klangfarbe" aus der optischen in die akustische Sphäre übertragen ist); ein Umstand, der auf eine gewisse Analogie zwischen Farbe und Ton hindeutet, welche aber keineswegs zur Annahme eines angeblich durchgängigen Parallelismus der Farben- und Tonskala berechtigt. Die praktische Farbenharmonik ist ein sehr umfangreiches Gebiet; denn, wenn man auch nur die 12 Hauptfarben mit ihren einfachsten Nüancen als gegebenes Material für die Darlegung ihrer möglichen harmonischen Verbindungen annimmt, so würde schon die verschiedene Zahl der einen Akkord bildenden Farben eine geradezu unendliche Mannigfaltigkeit der Verbindungen zu tage fördern. Solche (für die praktische Anwendung der Farbenharmonik allerdings wichtige) Untersuchung liegt selbstverständlich außerhalb unserer Aufgabe; vielmehr handelt es sich für uns lediglich um die Prinzipien, aus denen die Gesetze für die Harmonik der Farben sich ergeben. Dieselben wurzeln in dem Begriff der „Harmonie" überhaupt. Gewöhnlich pflegt derselbe schlechthin als „Einheit in der Mannigfaltig-

keit" erklärt zu werden; allein, da nicht jede Einheit differenter Teile schon ein Ganzes bildet, sondern hierzu einerseits Vollzähligkeit der Teile, andererseits richtige Anordnung derselben gehört, so muß die Definition dahin vervollständigt werden, daß „Harmonie" eine solche Einheit differenter Teile darstellt, welche ein lückenloses organisch-gegliedertes Ganzes bildet. Hieraus ergiebt sich nun ohne weiteres das erste Grundgesetz, daß nur solche Farben und Farbennüancen eine harmonische Verbindung darstellen, welche entweder unmittelbar oder mittelbar den gesamten Farbenkreis repräsentieren. Unmittelbar geschieht dies nur durch die Verbindung der drei reinen Urfarben (Gelb — Rot — Blau), mittelbar auf sehr verschiedene Weise; zunächst durch den Zweiklang einer Urfarbe mit ihrer komplementären (z. B. Rot-Grün), da in der letzteren ja die anderen beiden Urfarben repräsentiert sind, sodann aber durch jede beliebige Verbindung von zwei oder mehreren anderen Farben, vorausgesetzt, daß sie sich auf die drei Urfarben ohne Überschuß reduzieren lassen (z. B.: „Orange-Violett-Grün", oder „Rotorange-Gelbgrün-Blauviolett".)

Da es sich aber bei jenem Grundsatz nur um die harmonische Beziehung der Farben unter sich handelt, so kommt zweitens noch die Frage nach der Beziehung solcher harmonischer Farbenverbindungen auf die ästhetische Empfindung in betracht. Aus dem über die symbolische Bedeutung der einzelnen Farben Gesagten geht die Notwendigkeit hervor, daß die eigenartige Stimmung, welche jeder solcher Verbindung anhaftet, immer einem bestimmten Gefühlsmotiv oder, was dasselbe bedeutet, einer ganz konkreten Stimmung des anschauenden Subjekts entsprechen und, wo es sich um die Wahl von Farben zu bestimmten Zwecken handelt, durch diese subjektive Stimmung bedingt sein wird. Ist nämlich die Stimmung des anschauenden Subjekts eine heitere, so wird es — und zwar sowohl im Bereich des Natur- wie des Kunstschönen — nur durch heitere Farbenstimmungen sympathisch berührt werden; ist sie eine ernste,

nur durch solche, die einen ernsten Charakter haben. Findet eine solche Übereinstimmung nicht statt, so fühlt sich das Subjekt durch die Differenz, welche von ihm als subjektive Disharmonie empfunden wird, notwendig verstimmt. Es würde z. B. bei der Dekorierung von Innenräumen eines Prachtbaues geradezu als eine Verhöhnung der ästhetischen Empfindung erscheinen, wenn ein der Andacht oder auch nur ernsten Arbeiten gewidmeter Raum in heiteren oder umgekehrt ein Tanzsaal in düsteren Farben ausgemalt würde, selbst wenn diese in ihrer Verbindung an sich die Gesetze der Harmonie nicht verletzten.

Wenn nach dieser Seite hin das Gefühlsmotiv einen mehr subjektiv bestimmenden Einfluß äußert, so wird es selbst nach einer andern Seite hin durch die objektive Gesetzmäßigkeit bestimmt. Da diese Seite indes schon ausschließlicher dem Gebiet des Kunstschönen angehört, so kann hier nur ein Punkt, an welchem auch das Naturschöne partizipiert, hervorgehoben werden, nämlich das Verhältnis der Haupt- zu den Nebenfarben in einer harmonischen Farbenverbindung sowie die Art der Anordnung, d. h. der Aufeinanderfolge der miteinander verbundenen Farben. Hierbei kommen hauptsächlich zwei Gesetze zur Geltung:

1. Daß — vorausgesetzt, die durch das besondere Gefühlsmotiv bedingte allgemeine Stimmung des Farbenakkords wäre festgestellt — die Hauptfarbe nur dann eine wirksame Ornamentierung durch zu ihr stimmende Nebenfarben zulassen wird, wenn sie quantitativ, d. h. der Ausdehnung nach, dominiert, qualitativ dagegen geringeren Rang besitzt als die ornamentierenden Nebenfarben; 2. daß verwandte Farben durch kontrastierende getrennt, kontrastierende durch verwandte vermittelt werden müssen, wenn eine ästhetisch-befriedigende Wirkung erreicht werden soll. Da dieser letztere Unterschied der Verwandtschaft und Kontrastierung notwendig mit dem Intensitätsgegensatz zusammenfällt so bezieht er sich nicht bloß auf die Helligkeitsskala, sondern

auch auf die Wärmeskala, d. h. „verwandt" sind nicht nur einerseits die der hellen, andererseits die der dunkeln Skalenhälfte angehörigen Farben, sondern auch einerseits die in die warme, andererseits die in die kalte Hälfte fallenden. Dasselbe Verhältnis, nur umgekehrt oder richtiger negativ gefaßt, findet auch bei den „kontrastierenden" Farben statt. Hellverwandte Farben werden daher durch dunkle und umgekehrt, warmverwandte durch kalte und umgekehrt zu trennen, zu scharfe Kontraste dagegen — z. B. wenn sich Wärme mit Helligkeit gegenüber von Kälte mit Dunkelheit verbindet — in beiden Fällen durch ausgleichende Mitteltöne zu versöhnen sein. Die künstlerische Verwertung dieser Gesetze wird durch eine aufmerksame Beobachtung der Natur, welche dieselben aus objektiven Gründen mit unbedingter Notwendigkeit befolgt, sehr erleichtert.

Neben der Welt der Farben ist es nun die Welt der Formen, in denen sich die unveräußerlichen Gesetze der Naturschönheit für die Anschauung des subjektiven Geistes offenbaren.

3. Die Form.

Wenn oben (S. 76) die Formanschauung als aus der „Abstraktion von der Farbenanschauung" hervorgehend bezeichnet wurde, so ist „Farbe" dabei selbstverständlich nicht in dem spezifischen Sinne des Worts, sondern nur in dem ganz allgemeinen verschiedener Helligkeitsintensität zu verstehen, wozu also außer den Unterschieden der Nüancierung und Schattierung auch die Skala zwischen Schwarz und Weiß gehört. Eine einfarbige Kugel z. B. sieht man — abgesehen vom stereoskopischen Sehen — nur deshalb körperlich rund und nicht als Kreisfläche, weil alle Punkte derselben in bestimmter Abstufung verschieden erhellt sind. Wäre es möglich, eine solche Halbkugelfläche durch ein künstliches System von unendlichen vielen Lichtern von allen Seiten so gleichmäßig zu beleuchten, daß jeder Punkt derselben einen Strahl von gleicher Intensität ins Auge reflektierte, so müßte sie als ebene Fläche erscheinen. Aus diesem Grunde erscheinen

uns Sonne und Mond als solche ebene Flächen, d. h. als Scheiben und nicht gewölbt, weil die Größe der Entfernung die Intensitätsunterschiede der Helligkeit verschwindend klein erscheinen lassen.

Aus der obigen Definition der Formanschauung als Abstraktion von der Farbenanschauung ergiebt sich zunächst als erstes, die Form als solche bestimmendes Moment das der Begrenzung durch welche die Erscheinung sich vom allgemeinen Raum ablöst und eine feste Gestalt erhält. Aber die „Begrenzung" ist nicht bloß als äußere Grenze, als Umriß, sondern auch als innere Grenze, d. h. als Unterschied der durch den Umriß zu einer Einheit verbundenen Teile, zu fassen. Diese als gegliederte Gestalt sich darbietende Erscheinung macht als solche zunächst noch keinen körperlichen, sondern lediglich einen flächenhaften Eindruck auf die Anschauung; zum „körperhaften Sehen" gehört die Mitwirkung von noch anderen Anschauungselementen, namentlich das perspektivische Sehen und das plastische Sehen. Jenes beruht auf der aus der Erfahrung geschöpften Vorstellung von der verschiedenen Entfernung, in welcher teils die gesehenen Dinge unter sich wie vom Auge, teils, innerhalb desselben, die Gestalt zusammenfassenden Umrisses, die Teile des gesehenen Gegenstandes ebenfalls unter sich wie vom Auge erscheinen; eine Weise des Sehens, worauf in der zeichnenden Kunst die Gesetze der „Verkürzung" beruhen. Das plastische oder „stereoskopische" Sehen beruht dagegen auf dem Umstand, daß, weil wir zwei Augen haben, wir auch zwei verschiedene Bilder von den Gegenständen erhalten, die einander erst als bewußte Vorstellungsformen — und auch als solche nur teilweise — decken, weil bei dem Sehen von körperlichen Gegenständen das linke Auge mehr (als das rechte) von der linken, das rechte Auge dagegen mehr (als das linke) von der rechten Seite sieht, weshalb nicht nur die Umrisse der beiden Bilder, sondern auch die inneren Grenzen, d. h. die Umrisse der Teile auseinanderfallen. Im allgemeinen ist es für die Anschauung als solche indifferent,

ob an einer Erscheinung eine Form, z. B. eine Linie, objektiv oder — wie es im Umriß der plastischen Rundung immer stattfindet — nur als Schein, d. h. als ideale Begrenzung vorhanden ist. In diesem Gebiet ist es (vgl. S. 17) eben die Erscheinung nur als Schein, was das eigentliche Objekt für die Anschauung bildet. Daher haben auch die oben erörterten Begriffe des „Umrisses", der „Gestalt", der „Entfernung", der „Flächenhaftigkeit", der „Körperlichkeit" u. s. w. nur die Bedeutung des Scheinens; und nur unter dieser Beschränkung ist hier von ihnen als Einzelformen der Dinge, d. h. in dem Sinne zu reden, als ob sie an diesen auch immer in Wirklichkeit und nicht bloß an ihrer Erscheinung hafteten.

Wie bei der Betrachtung der Farbe, ist auch bei der der „Form" sogleich ein Unterschied zu machen zwischen derjenigen ästhetischen Wirkung, welche die elementaren Einzelformen als solche, z. B. eine gerade Linie, ein Kreis, eine Spirale u. s. w. auf die Anschauung hervorbringen, und derjenigen, welche diese Einzelformen als Teile einer Gestalt in ihrer Beziehung aufeinander und zur Gestalt als Gesamtform, sodann in dieser ihrer Zusammengehörigkeit für die Anschauung gewinnen; mit anderen Worten: es muß die symbolische Bedeutung der Formenelemente von ihrer harmonischen Beziehung unterschieden werden. Es ist leicht einzusehen, daß, wie bei der Farbe, so auch hier einerseits die Harmonik der Formen auf der Symbolik derselben beruht, andererseits aber jene insofern über die letztere hinausgeht, als in ihr Momente zur Geltung kommen, welche von der Symbolik ganz unabhängig sind. Eine gerade Linie z. B. hat ihre bestimmte symbolische Bedeutung und kann an sich unter Umständen sehr „schön" wirken, in Verbindung mit einer anderen, an sich ebenfalls „schönen", z. B. mit einer geschwungenen Linie, wirkt sie aber nur dann harmonisch, wenn die Beziehung zwischen beiden selber schön ist; andernfalls, d. h. wenn sie nicht mit ihr harmoniert, wirkt sie häßlich. In der Harmonik der Formen ist es (durchaus

analog der Harmonik der Farben) mithin nicht die Schönheit der Form an sich, sondern die Schönheit der Beziehung der einen Form auf die andere, worin ihre ästhetische Wirkung beruht. —

I. Da die Symbolik der Formen auf der Vorstellung der elementaren Einzelform beruht, so ist bei ihrer Betrachtung zunächst auf den Begriff der Begrenzung zurückzugehen, ohne welche eine Form überhaupt nicht denkbar ist. Die Vorstellung der „Grenze" ist, da sie von der Stofflichkeit der Dinge abstrahiert, eine rein mathematische; d. h. die Grenze zwischen zwei Formen (z. B. der Punkt als Grenze zwischen zwei Linien, die Linie als die zwischen zwei Flächen, die Fläche als die zwischen zwei Körpern) gehört, insofern sie sich darin berühren und zugleich dadurch unterscheiden, sowohl beiden als keinem von ihnen an. Entsprechend den drei oben gekennzeichneten Arten des Sehens hat die Begrenzung dreierlei spezifisch verschiedene Formen, die schlechthin als „lineariſche", „flächenhafte" und „körperliche" Begrenzung bezeichnet werden können. Zu der ersteren Art gehören diejenigen Linien, welche als nicht in sich zurückkehrend vorgestellt werden, also die gerade Linie, die einfach gebogene Linie, die Wellen- oder Schlangenlinie, die Spirale, die Parabel u. s. f.; zur zweiten, welche die Linie als in sich zurückkehrend vorstellt, sowohl die aus der geraden Linie hervorgehenden Formen des Dreiecks in seinen verschiedenen Gestaltungen, des Quadrats, des Rechtecks, des Parallelogramms, des Trapez u. s. w., als auch die aus der gebogenen hervorgehenden des Kreises, der Ellipse, des Eiformdurchschnitts u. s. f.; zur dritten endlich zunächst auf dem Prinzip der Geradlinigkeit beruhenden Gestaltungen die des Würfels, der Pyramide u. s. f., sodann die aus dem Prinzip der gebogenen Linie sich entwickelnden Formen der Kugel, der Eiform, der Fischblase u. s. f., endlich die aus der Kombination beider Prinzipien entstehenden Formen des Cylinders, des Kegels u. s. w; sämtlich Formen, die nicht

nur in ästhetischer Hinsicht überhaupt, sondern in durchaus substanzieller Beziehung sowohl für natur- als für kunstschöne Wirkung von fundamentaler Wichtigkeit sind.

Bei Vergleichung aller dieser Formen erkennt man, daß sie trotz aller Mannigfaltigkeit sämtlich auf einen zweifachen Grundtypus, nämlich auf den Gegensatz der Geradlinigkeit und Gebogenheit zurückzuführen sind, wovon jene den Charakter der „Ruhe", diese den der „Bewegung" offenbart; ein Gegensatz, den wir schon früher als fundamentale Basis für den Anschauungsgegensatz des „Erhabenen" und des „Anmutigen" gefunden haben. Während daher beispielsweise der „Würfel" und die „Pyramide" den Eindruck der Schwere, Festigkeit und Unveränderlichkeit machen, ruft die „Kugel", da sie in der Ebene nur auf einem Punkte ruht, sogleich die Vorstellung des Rollens, d. h. der Leichtigkeit, Beweglichkeit und Veränderlichkeit hervor; Vorstellungen, welche in ihrer Beziehung zur Gestaltung sowohl der Natur- wie der Kunstformen durchaus symbolischer Art sind. — Zweitens erkennt man, daß in dem Übergang von den Formen des einen Grundtypus zu denen des anderen, sowie auch in dem Übergang von den einfacheren zu den zusammengesetzteren Formen desselben Grundtypus ein kontinuierlicher Fortschritt stattfindet, der auch als ein ästhetischer Stufengang sich geltend macht. So hat die „gebogene" Linie nicht nur überhaupt eine höhere Schönheit als die gerade, sondern innerhalb der Sphäre der Gebogenheit hat wieder die „Wellenlinie" eine höhere Schönheit als der einfache Bogen, die „Ellipse" eine höhere als der Kreis, die „Eiform" eine höhere als die Kugel u. s. f. Es kann daher nicht auffallen, sondern erscheint gewissermaßen als logische Notwendigkeit, daß der gleiche Fortschritt sich auch als ein wesentlich organischer Stufengang im Gebiet des konkreten Naturschönen erweist, insofern, je höher die Natur in ihren Gestaltungen aufsteigt, desto mehr nicht nur die Gradlinigkeit der Gebogenheit in den Formen (z. B. im Fortgang von der Krystallbildung zur Pflanzen- und

weiter zur Tiergestalt) weicht, sondern auch die einfacheren Formen den mannigfaltigeren und zusammengesetzteren Platz machen. Aber nicht nur im Gebiet der Naturschönheit erweist sich dieser Stufengang, welcher seiner allgemeinen Bedeutung nach als Fortschritt von der (durch die Geradlinigkeit repräsentierten) „Ruhe" zu der (durch die Bogenlinigkeit repräsentierten) „Bewegung" oder schlechthin als Gesetz der wachsenden Bewegung zu fassen ist, als ein organisch notwendiger, sondern ebenso unbedingt auch im Gebiet der Kunstschönheit. Der nähere Nachweis davon kann erst in der „Kunstlehre" gegeben werden; hier mag die resultatorische Bemerkung genügen, daß nicht nur in dem Fortgang von einer Kunst zur anderen (in der räumlichen Sphäre also: von der Architektur zur Plastik und von dieser zur Malerei, in der zeitlichen: von der Musik zur Mimik, als Plastik der Bewegung, und von dieser zur Poesie), sondern auch in dem Entwickelungsgang jeder einzelnen Kunst (z. B. in der griechischen Plastik von der archaistischen zur klassischen Epoche und von dieser zur bewegteren Epoche der zweiten Blütezeit) dasselbe Gesetz der wachsenden Bewegung sich wirksam zeigt. Diese durchgreifende Allgemeingültigkeit des Gesetzes verpflichtet zu einer näheren Betrachtung der elementaren Formen, welche in ihrer symbolischen Bedeutung demselben zu grunde liegen.

1. Die einfache gerade Linie, sowie die aus ihr entstehenden Formen, repräsentieren für die ästhetische Empfindung, wie bemerkt, das Element der „Ruhe"; und zwar zunächst sowohl die wagerechte wie die senkrechte Linie, welche letztere, insofern sie die Richtung auf den Mittelpunkt der Erde darstellt, damit zugleich das Moment der Schwere verbindet. Erscheint daher die Linie weder senk- noch wagerecht, sondern geneigt, so erhält sie zwar dadurch kein Moment der Bewegung — wenigstens keiner Bewegung, die als Fortschritt zu höherer Schönheit zu betrachten wäre, — aber sie wirkt doch ruhelos, d. h. beunruhigend auf die Anschauung, weil sie an die Bewegung des

Fallens und infolgedessen an Verletzung und Zerstörung erinnert. Soll diese Unruhe und der damit sich verbindende Eindruck des Häßlichen beseitigt werden, so fordert die geneigte Linie eine Unterstützung durch eine ebenfalls, aber in entgegengesetzter Richtung geneigte Linie, an die sich anlehnt: so entsteht, in Verbindung mit dem ebenfalls als Linie vorzustellenden Grunde, worauf beide stehen, die Figur des Dreiecks oder der Durchschnitt der Pyramide, welcher sogar ein Gefühl höherer Festigkeit gewährt als die einzeln stehende gerade Linie. Den normalsten und insofern ästhetisch-befriedigendsten Eindruck macht unter den Dreiecken das gleichseitige, weil hier Grundlinie und Höhe das adäquateste Verhältnis zeigen, während das spitzwinklig-gleichschenklige den Eindruck der Festigkeit beeinträchtigt, das stumpfwinklig-gleichschenklige dagegen zu gedrückt erscheint, da sich jenes zu sehr der senkrechten, dieses zu sehr der wagerechten Linie nähert. In geringerem Grade als durch den pyramidalen Durchschnitt wird das Gefühl der Ruhe und Sicherheit durch den Würfeldurchschnitt, d. h. durch das Quadrat, hervorgebracht; aber für diesen Mangel wird durch die Vorstellung wachsender Massenhaftigkeit, welche die Empfindung größerer Schwere erzeugt, Ersatz geboten. Diese Form führt zugleich zum Begriff der „Parallelität". Die einfachste und regelmäßigste, aber darum auch ärmste Form des Parallelogramms ist das eben erwähnte Quadrat; reicher schon ist das Rechteck, weil es die Monotonie der gleichen Länge der Seiten, noch reicher das Parallelogramm im engeren Sinne, weil es zugleich die Monotonie der Gleichwinkligkeit überwindet. Die anderweitigen polygonen Formen, wie das Sechseck, Zehneck, Zwanzigeck u. s. f., nähern sich umsomehr schon der Kreisform, je zahlreicher ihre Seiten sind. Sie finden sich daher unmittelbar und realiter zwar schon in der Sphäre des Mechanismus, wie in der Krystallisation, idealiter aber besonders in der vegetabilischen Natur, z. B. in der Zahl, Stellung und Form der Blumenblätter und ähnlichen Gestaltungen. — Die aus dem

Prinzip der Geradlinigkeit sich entwickelnden körperhaften Formen, wie die Pyramide, der Würfel u. s. f., sowie die zusammengesetzteren stereometrischen Formen verhalten sich, auch in ästhetischer Beziehung, ganz analog zu einander wie die flächenhaften Formen, aus denen sie hervorgehen, die „Pyramide" also zum Würfel, wie das „Dreieck" zum Quadrat; und sie nähern sich demzufolge in demselben Grade der Kugelform, als die Zahl der sie begrenzenden Flächen zunimmt, verlieren daher für die Anschauung in demselben Maße an dem Eindruck der Festigkeit und Ruhe.

2. Die einfache gebogene Linie repräsentiert, wie bemerkt, für die ästhetische Empfindung das Element der Bewegung. Wenn man die zusammengesetzteren polygonen und polyedrischen Formen als Übergang zu den analogen, aus dem Bogen sich entwickelnden betrachten darf, so kann der einfache Bogen als hervorgegangen aus den beiden geneigten, einander stützenden geraden Linien angesehen werden. Der gotische Spitzbogen verhält sich beispielsweise zu dem gedrückten Tudorbogen wie das spitzwinklig-gleichschenklige Dreieck zum stumpfwinkligen. Verschwindet die Spitze ganz, wie im romanischen Rundbogen, so ist damit der Übergang von der geraden zur gebogenen Linie vollendet. Letztere enthält nun gegenüber der ersteren sogleich die Möglichkeit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen. „Ruhe" ist Unveränderlichkeit, „Bewegung" Veränderlichkeit; daher ist die gerade Linie, als Symbol der Ruhe, immer sich selbst gleich und dieselbe, während die Bogenlinie, durch das der Bewegung immanente Moment differenter Geschwindigkeit, eine unendliche Mannigfaltigkeit der Formen zuläßt, deren Verschiedenheit als Differenz der „Schwingung" bezeichnet werden kann. Stellt man sich vor, daß über einer geraden Linie verschiedene Bogen von einem Endpunkt zum anderen geschlagen werden und daß der Weg von einem zum anderen Punkt auf den verschiedenen Bogen in derselben Zeit zurückgelegt werden soll, so wird diejenige Bewegung die größte Geschwindigkeit

haben, welche auf dem am stärksten geschwungenen Bogen sich vollzieht. Daß diese Schwingungsdifferenzen eine entsprechend symbolische Bedeutung für die ästhetische Empfindung enthalten, dafür liefert die Sprache, z. B. durch Ausdrücke wie „kühn, sanft u. s. f. geschwungene" Linien eines Höhenzuges und dergleichen, vielfache Belege. Wird schließlich die Schwingung so klein, daß sich der Bogen der geraden Linie nähert, so hört mit der fortfallenden Geschwindigkeit auch der Eindruck der Bewegung überhaupt auf und geht zuletzt in den der Ruhe über.

Diese Unterschiede in der Schwingung kommen nun auch, und zwar in immer reicherer Mannigfaltigkeit, bei den aus der einfachen Bogenlinie sich entwickelnden kombinierten Formen zur Geltung, zunächst bei der Verbindung zweier identischen, in derselben Ebene liegenden, aber nach verschiedenen Seiten schwingenden Bogen, die kontinuierlich ineinander übergehen, ohne einen Kreis zu bilden, d. h. bei der sogenannten Wellenlinie. Die stärkste Schwingung wird hier durch den Kreishalbmesser bestimmt, weil eine darüber hinausgehende Höhe der Welle ein Überschlagen derselben nach sich ziehen würde; aber innerhalb dieses Halbkreises giebt es eine zahllose Menge Wellenlinien von geringerer Höhe, welche sämtlich ihren bestimmten symbolischen Charakter haben, der sich zwischen den Extremen der stärksten „Kühnheit" und größten „Sanftheit" bewegt. Bekanntlich hat Hogarth in seinem Buche analysis of beauty die Wellenlinie als die „Linie der Schönheit" schlechthin erklärt; eine Einseitigkeit, die dem an klares Denken nicht gewöhnten Künstler zu gute zu halten ist. Denn alle regelmäßigen Linien besitzen ihre besondere Schönheit, wenn sie sich an der richtigen Stelle befinden, d. h. als Form derjenigen Idee entsprechen, die sie ihrer Natur nach auszudrücken bestimmt sind; alle erscheinen aber auch, wo sie an unrechter Stelle auftreten, häßlich. — Sind die Bogen, aus denen die Wellenlinie sich zusammensetzt, von verschiedener Schwingung, so entsteht, wenn sich damit eine gradweise Ab- bezw. Zunahme derselben verbindet, die Schlangenlinie, welche

schon reicher ist als die einfache Wellenlinie; wendet sich endlich bei der Schlangenlinie die folgende Welle nicht nach entgegengesetzter Richtung, sondern bleibt, mit der Neigung zur Kreisform zurückzukehren, in derselben Richtung, so erzeugt sich die Spirale, deren Windungen entweder in derselben Ebene oder auch in dem Mantel eines Kegels liegen (Kegelspirale). Die Spirale und ebenso auch die anderen beschriebenen Bogenlinien spielen sowohl im Bereich des Naturschönen wie in der des Kunstschönen eine bedeutende und bedeutungsvolle Rolle; die Spirale z. B. in erster Hinsicht bei der Muschelformation sowie (in idealer Weise) bei dem abwechselnden Blattstand gewisser Pflanzen u. s. f., in zweiter Hinsicht bei verschiedenen architektonischen Formen, z. B. in der Schneckenlinie des jonischen Kapitäls. Aber auch aus der einfachen Wellenlinie entsteht eine Spirale, wenn nämlich die Windungen, statt in derselben Ebene zu liegen — denn dies würde zur Kreisform führen — in parallelen Abständen den Mantel eines Cylinders umspannen (Cylinderspirale). Alle diese Formen gehören noch der reinen Linearität an. Wendet sich dagegen die Wellenlinie nicht, um nach dem Wellenberg ein Wellenthal zu bilden, nach verschiedener, sondern bleibt sie in derselben Richtung, so entsteht statt des bloßen Wechsels zwischen Berg und Thal (analog der Spirale aus der Schlangenlinie) der „Kreis", weil der Bogen in seinen Anfangspunkt zurückkehrt.

Der Kreis ist die einfachste, aber darum dürftigste der regelmäßigen, von einer Bogenlinie umschlossenen Flächen. Er repräsentiert zwar in seiner Peripherie die Idee absoluter Bewegung; da diese aber in allen Punkten durch denselben festen Punkt (Mittelpunkt) bestimmt ist, so erscheint sie zugleich als absolute Unbewegtheit; daher macht eine um einen feststehenden Mittelpunkt mit beliebiger Geschwindigkeit sich drehende Scheibe auf die Anschauung keinen anderen Eindruck als eine ruhende. Erst wenn in diese Sichselbstgleichheit des Umschließens ein Element der Differenz eintritt, d. h. wenn die Bogenlinie selbst

aufhört, in ihrer Schwingung identisch zu sein, entwickelt sich aus dem Kreise eine Mannigfaltigkeit der Formen, welche, sofern die Schwingungsänderungen auf bestimmten Gesetzen beruhen, sich im allgemeinen auf einen dreifachen Grundtypus zurückführen lassen: auf den der „Ellipse", des „Eiformdurchschnitts" und „Tropfenformdurchschnitts". — Was die Ellipse betrifft, so besitzt sie, auf Grund der wechselnden Verschiedenheit ihrer beiden Durchmesser, eine unendliche Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, deren Grenzen einerseits der Kreis (bei annähernder Gleichheit der Durchmesser), andererseits die gerade Linie (wenn der kleine Durchmesser fast zum Punkt zusammenschrumpft) bildet. Die mehr gewölbten oder mehr gestreckten Formen der Ellipse entsprechen hinsichtlich ihrer symbolischen Bedeutung den oben erwähnten analogen Formen des einfachen Bogens. Nicht nur im Bereich des Natur-, sondern auch in dem des Kunstschönen kommen die elliptischen Formen in mannigfachster Gestaltung zur Anwendung. — Aus der Ellipse entwickelt sich dadurch, daß die durch den kurzen Durchmesser geteilten Hälften verschiedene Bogenschwingung erhalten, der Eiformdurchschnitt, welcher infolgedessen nicht nur eine größere Mannigfaltigkeit der Formen, sondern auch eine höhere Schönheit zeigt als die Ellipse. Sie kommt im Bereich des Naturschönen vielfach als Umhüllung aller organischen Keime, und zwar sowohl des vegetabilischen Samens wie des tierischen Eies, zur Verwendung. Auch im Bereich des Kunstschönen findet sie sich vielfach, z. B. bei künstlerisch gestalteten Gefäßen als eigentlicher Körper. Im Bereich der unorganischen Natur, in welchem das Element der materiellen Schwere vor dem der organischen Gestaltung vorherrscht, nimmt die Eiform die Gestalt des Tropfens an, dessen Spitze, infolge der Gegenwirkung zweier Kräfte, nämlich der Kohäsion der Materie und der Schwere, nach oben gerichtet ist. Je mehr die erstere Kraft überwiegt, desto mehr nähert sich der Tropfen der Kugelform, je stärker die zweite wirkt, desto gestreckter erscheint der Tropfen. Wird die Schwere gänzlich über-

wunden, d. h. ist das Gewicht des Tropfens leichter als die Luft, wie z. B. bei der Seifenblase, dem Luftballon u. s. f., dann ist die Spitze desselben nach unten, seine Bewegung dagegen nach oben gerichtet.

Mit diesen Gestaltungen sind wir bereits aus der Sphäre der flächenhaften Formen vorgreifend in die der körperhaften, deren Durchschnitte jene bilden, eingetreten. Es ist daher nachträglich nur noch zu bemerken, daß, wie aus den geradlinigen Formen des „Dreiecks", des „Quadrats" u. s. f. sich die körperhaften der Pyramide, des Würfels u. s. f. entstehen, so aus den bogenlinigen des „Kreises", der „Ellipse", des „Eidurchschnitts" und des „Tropfendurchschnitts" die entsprechenden: zunächst also aus dem Kreise die Kugel, welche, wie jener die einfachste, aber auch dürftigste der bogenlinigen Flächen, so den einfachsten, aber auch ärmsten der bogenlinigen Körper darstellt. Ihre ästhetische Bedeutung als Symbol absoluter (d. h. allseitiger) Bewegung ist oben bereits angegeben. Aber diese allseitige Bewegung ist — analog der des Kreises um seinen feststehenden) Mittelpunkt — für die Anschauung zugleich absolute Unbewegtheit, wenn sich damit nicht eine andere Bewegung, nämlich eben dieses Mittelpunkts, verbindet, sei es in der Richtung einer geraden oder einer bogenförmigen Linie. Aber selbst so bleibt sie für die Anschauung immer nur eine einfache, da die Rotation der Kugel in sich nicht zur Erscheinung gelangt. Anders, nämlich mannigfaltiger erscheinen, auf Grund der Verschiedenheit der Durchmesser sowie der Veränderung des Schwingungsprinzips der Umgrenzungskurven, die Bewegungen der elliptisch gestalteten, sowie der ei- und tropfenförmigen Körper; jedoch wird hier die Bewegung — aber dies giebt ihr gerade eine höhere Bedeutung — durch die erwähnten Momente innerhalb bestimmter gesetzmäßiger Grenzen eingeschlossen: als rotierend kann beispielsweise ein elliptisch begrenzter Körper, wenn seine Bewegung in sich eine ästhetisch-befriedigende Wirkung machen soll, nur entweder um die kleine oder um die große Achse, ein

ei- und tropfenförmiger nur um die Längenachse vorgestellt werden, der letztgenannte ohnehin nur unter der Bedingung der senkrechten Stellung dieser Achse.

Nach dieser kurzen Betrachtung des ästhetischen Wertes der verschiedenen Einzelformen erübrigt nur noch, die Beziehungen, welche zwischen ihnen, behufs einer gemeinsamen ästhetischen Wirkung, obwalten können, mit anderen Worten die „Harmonie der Formen" ins Auge zu fassen.

II. Die Harmonik der Formen ist die Lehre von den ästhetischen Gesetzen, nach denen die oben geschilderten symbolischen Formen, aus ihrer Vereinzelung heraustretend, miteinander zu einer schönen Gesamtwirkung sich verbinden können. Indem die „Symbolik der Formen" zur Formenharmonie fortschreitet, wird die elementare Einzelform zum Moment einer organisch-gegliederten Gestalt herabgesetzt. Es ist nun die Frage, welcher Art solche Verbindung sein, oder mit anderen Worten auf welchen Kriterien dieselbe beruhen muß, wenn sie die ästhetische Empfindung befriedigen, d. h. „schön" sein soll. Es findet hier also dasselbe Verhältnis statt wie bei der Harmonie der Farben; und auch darin zeigt sich zwischen beiden Sphären eine durchgreifende Analogie, daß, weil jetzt die ästhetische Wirkung hier nicht, wie bei der Symbolik, im Charakter der einzelnen Farbe, bezw. Form, sondern in der Beziehung zwischen zwei oder mehreren Farben, bezw. Formen, beruht, eine Disharmonie auch dann entstehen kann, wenn die Farben, bezw. Formen an sich durchaus identisch, d. h. rein und ungebrochen sind. Eine solche Farbe kann in ihrer Einzelheit niemals „giftig" oder „schreiend", d. h. häßlich, eine solche Form ebenfalls nicht unförmlich, d. h. häßlich erscheinen; sondern wo sie so erscheinen, fehlt ihnen eben die Identität, d. h. die Farbe erscheint fleckig, die Form zerbrochen. Aber von „Disharmonie" ist dabei keine Rede. Was daher früher über den allgemeinen Begriff der „Harmonie" bezüglich der Farbe gesagt wurde (S. 89), hat auch im wesentlichen seine Geltung für die Formen, d. h. auch

hier setzt dieser Begriff „Totalität", als lückenlose organische Einheit der Teile, und „Verschiedenheit", als organische Gliederung derselben, voraus. Es kommen hier nur die allgemeinen Kriterien, nach denen solche Kombinationen denkbar sind, angedeutet werden. Diese sind, von den niedrigsten zu den höheren aufsteigend, folgende vier, die als besondere Normen oder Stufen der Harmonie sich ergeben: die „Regelmäßigkeit", die „Symmetrie", die „Proportionalität" und die „Eurhythmie".

a. Die Regelmäßigkeit ist das niedrigste, aber auch allgemeinste, sozusagen selbstverständliche Kriterium, welches bereits für die Einzelform Geltung hat und daher die Symbolik mit der Harmonik der Formen vermittelt. Denn wenn die Bildung der Einzelform, z. B. der geraden Linie oder des Kreises, der Kugel oder der Eiform u. s. f. auf keiner „Regel" beruhte, so hörten sie überhaupt auf, solche Formen zu sein; mit anderen Worten: eine unregelmäßige gerade Linie, Kugel u. s. f. sind ein Widerspruch in sich selbst. Ebenso muß nun auch die Verbindung solcher Formen miteinander, d. h. ihre Beziehung aufeinander und zum Ganzen, auf einer Regel beruhen, sofern diese Beziehung eine ästhetische Wirkung machen, d. h. eine „harmonische" sein soll. Aber dieser Begriff der „Regelmäßigkeit" enthält noch keinerlei konkrete Bestimmung. Es kommt also zunächst darauf an, den Inhalt der Regel zu bestimmen; und da bieten sich sogleich als die einfachsten Normen die Kriterien der „Gleichheit", der „Ähnlichkeit" und der „Kongruenz" dar. Unter Gleichheit versteht man Identität des Inhalts bei Verschiedenheit der Form, unter Ähnlichkeit Identität der Form bei Verschiedenheit des Inhalts, unter Kongruenz Identität in beiden Beziehungen, d. h. Einheit von Gleichheit und Ähnlichkeit. Von diesen Kriterien sind nun die ersteren beiden sogleich auszuschließen, weil „Gleichheit" gerade davon abstrahiert, wovon hier, im Gebiet der Anschauung, allein die Rede ist, nämlich von der Form, während „Ähnlichkeit" bloße Identität der Form ist, wodurch, da der Inhalt für die Anschauung indiffe-

rent bleibt, das für die Wirkung der Harmonie notwendige Moment der Differenz fehlt. Was die „Kongruenz“ betrifft, so scheint diese, da sie das Produkt von Gleichheit und Ähnlichkeit ist, aus doppeltem Grunde ausgeschlossen; und dies ist auch der Fall, wenn der Begriff in rein mathematischem Sinne gefaßt wird; indes giebt es eine Identität von Gleichheit und Ähnlichkeit, welche trotzdem ein Moment der Differenz enthält, wenn nämlich die Anordnung der Teile genau dieselbe ist, aber in entgegengesetzter Richtung stattfindet: die Symmetrie, wovon das Spiegelbild ein anschauliches Beispiel darbietet.

b. Symmetrie verlangt nichts anderes, als was das Wort schlechthin bedeutet: „Gemeinsamkeit des Maßes“, verbunden mit einer Verschiedenheit der Form, die aber nur in einer der Folge nach zwar identischen, der Richtung nach aber entgegengesetzten Anordnung der Teile besteht. Die Symmetrie ist daher die einfachste und ärmste Form harmonischer Beziehung, weil das Moment der Verschiedenheit lediglich in einer Äußerlichkeit beruht. Die gegensätzliche Anordnung setzt für die Anschauung die Teile als simultan, d. h. als gegeneinander ruhend voraus; daher schließt die Symmetrie noch das Element der Bewegung völlig aus; und es ist nur ein Mißbrauch, wenn man von einer Symmetrie bewegter Formen spricht. Im Aufbau einer musikalischen Komposition z. B. oder in der Gliederung eines Dramas kann man nur uneigentlich von Symmetrie der Teile reden, nämlich nur insofern das Ganze nicht als sich entwickelnd, sondern als simultan vorgestellt wird. Denn zum Eindruck der „Symmetrie“ gehört, daß die Teile miteinander verglichen werden können; dies ist aber bei successiv in die Erscheinung tretenden Formen unmöglich. Es haftet deshalb dem Symmetrischen als solchem eine gewisse Starrheit an; woraus es sich erklärt, weshalb es sowohl in der Sphäre des Natur- wie des Kunstschönen den untersten Stufen der Gestaltung angehört, in jener nämlich der des Mechanismus (z. B. in der Krystallisation), in dieser dem „Architektonismus“ —

in dem weiteren Sinne dieses Wortes, wonach der Architektonismus nicht nur in der Architektur selbst (und zwar hier als primäres), sondern in allen Künsten als sekundäres Gestaltungselement zur Geltung kommt. Wenn, auf Grund des Gesetzes der wachsenden Bewegung, diese Starrheit des Symmetrischen durchbrochen und in Fluß gebracht wird, so tritt ein höheres Bildungsprinzip in Kraft:

c. Die Proportionalität. Bei der Symmetrie handelte es sich zunächst nur um zwei — und zwar kongruente, aber in der räumlichen Anordnung entgegengesetzte — Formen. Tritt nun zu dieser rein äußerlichen Differenz ein weiteres Moment der Verschiedenheit hinzu, so wird die Kongruenz notwendig aufgehoben. Da aber die Harmonie neben der Verschiedenheit auch Einheit (des Maßes) fordert, so kann diese Maßeinheit nur in der Verhältnismäßigkeit der Teile zu einander und zum Ganzen festgehalten werden. Hierbei ist sogleich zu bemerken, daß sich mit der „Proportionalität" meistens — wenigstens in der Gestaltung des organisch gebildeten Körpers — noch die Symmetrie als sekundäres Formprinzip verbindet. Wenn man sich beispielsweise den Körper eines höher organisierten Tieres oder des Menschen in zwei Hälften so geteilt denkt, daß die gleichnamigen Glieder jeder Hälfte angehören, so stehen nur diese in symmetrischer Beziehung, nicht aber die Glieder jeder Hälfte unter sich, sondern diese sind proportioniert. Diese Proportionalität aber ist für die organische Gestaltung das Wesentliche, jedenfalls wesentlicher als jene Symmetrie. Aber indem die Symmetrie zur Proportionalität hinzutritt, verleiht sie allerdings der Gestaltung eine mannigfaltigere Schönheit, als durch die Proportionalität allein zu erreichen wäre. Gleichwohl bleibt diese Schönheit der symmetrischen Anordnung der Glieder immer innerhalb der Grenzen des bloßen Architektonismus, d. h. es fehlt ihr das Moment der dem organischen Leben notwendigen Bewegtheit; weshalb z. B. die altägyptischen Göttergestalten, in denen die symmetrische Anordnung der Glieder, trotz

aller Proportionalität, das herrschende Bildungsprinzip ist, den ihnen eigentümlichen Ausdruck der Starrheit und Unbewegtheit, d. h. eben einen architektonischen Charakter, zeigen.

In dem Fortgang von der Symmetrie zur Proportionalität wird also die äußerliche Formidentität gebrochen; es kommt in die mechanische Anordnung der identischen Teile ein Element der Freiheit hinein, welche die Starrheit dieser Identität in Fluß bringt, aber in einen Fluß, dessen Bewegung immerhin auf einer festen Maßeinheit beruht. Auf diesem Prinzip der Maßeinheit, die aber bei jeder Sondergestaltung notwendig eine verschiedene ist, stützen sich die vielfachen, schon im Altertum gemachten Versuche (vgl. Anm. 14), die Proportionen des menschlichen Körpers, d. h. die Verhältnisse aller einzelnen Teile zu einander und zum Ganzen durch bestimmte Zahlenverhältnisse auszudrücken (Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, G. von Schadow u. a.). Dieselben beruhen indes auf dem Mißverständnis, als ob die organische Gliederung auf bloß quantitativen Bestimmungen beruhe und daher durch solche zu erklären seien, während die Idee des Organismus wesentlich auch auf einem qualitativen Gestaltungsprinzip beruht, das sich der Bestimmung durch Zahlenverhältnisse entzieht. Schon der Umstand, daß die Proportionen des männlichen von denen des weiblichen Körpers, auf Grund ihrer verschiedenen organischen Qualitäten, wesentlich abweichen, also von einer allgemein-menschlichen Proportionalität ebensowenig wie von einem allgemein-menschlichen „Ideal" überhaupt die Rede sein kann, muß zu der Überzeugung führen, daß — so praktisch für die künstlerische Technik die „Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers" sein mag — das Prinzip derselben, wenn es unbedingt-allgemeine Geltung beansprucht, auf einer Illusion beruht. Es ist nämlich ganz gleichgültig, ob man als Maßeinheit beispielsweise die Höhe des Kopfes oder die Länge des Fußes setzt; denn solche Bestimmung ist durchaus willkürlich, weil sie von der falschen Voraussetzung ausgeht, als ob die Natur in irgend einem Teil

des Körpers eine Maßeinheit realiter vorgebildet habe und daß es sich nur darum handele, diesen Teil zu entdecken, während solche Maßeinheit, und zwar für jede Sondergestaltung eine andere, nur idealiter existiert.

Wenn vorhin gesagt wurde, daß es sich bei der Symmetrie „zunächst" nur um zwei kongruente, aber in entgegengesetzter Richtung der Teile geordnete Formen handele, so ist damit nur die einfachste Art derselben bezeichnet. Von zusammengesetzterer Art ist diejenige Symmetrie, welche in der Kombination zweier symmetrischer Einheiten besteht, deren jede mehrere, an sich ungleiche Formen umfaßt; z. B. wenn von der Mitte der Front eines Bauwerks sich nach beiden Seiten hin dieselben, an sich verschiedenen Formen in symmetrischer Anordnung und in gleichen Abständen wiederholen. In dieser Symmetrie klingt, obschon sie immerhin mechanischer Natur bleibt, doch schon ein gewisses Element der Proportionalität (unter Umständen sogar der „Eurythmie", wovon sogleich die Rede sein wird) hindurch; namentlich wenn diese Anordnung sich um einen Mittelpunkt gruppiert, der als solcher eine einfache Form darstellt, z. B. wenn in der Front eines Gebäudes ein Balkon oder die Hausthür mit zwei symmetrischen Flügeln die Mitte bildet, oder wenn ein Mittelstück vorspringt, das sich nach oben zu einem Frontispice zuspitzt. Ein solches Mittelstück bilden in der symmetrischen Anordnung der Gesichtsteile die Nase und der Mund, obschon sie selber wieder in ihren Teilen symmetrisch gegliedert sind. Durch eine derartige Vermittelung der symmetrischen Seiten erhält überhaupt die mechanische Anordnung eine gewisse Ähnlichkeit mit der organischen Gliederung, weil die Idee des Zusammenfassens aller Teile in eine Einheit einen gleichsam symbolischen Ausdruck erhält. Gleichwohl bleibt zwischen der Symmetrie und der Proportionalität immer noch der wichtige prinzipielle Unterschied bestehen, daß bei der ersteren die analogen Teile nur in der Anordnung verschieden, an sich dagegen kongruent, bei der letzteren dagegen durchaus inkongruent sind.

d. Die Eurhythmie verhält sich zur Proportionalität wie diese zur Symmetrie. Gewinnt nämlich das Element der wachsenden Bewegung eine noch höhere Kraft, so muß das der Proportionalität immanente Moment der Maßeinheit ebenso in Fluß gebracht werden, wie beim Übergange der Symmetrie zu dieser das jener innewohnende Moment der umgekehrten räumlichen Anordnung. Dies geschieht nun in analoger Weise wie hier dadurch, daß das bis dahin primäre Moment — jetzt also die Maßeinheit — zu einem sekundären herabgesetzt wird. Sofern nun dieses Fortschreiten auf einem bestimmten Gesetz beruht, erscheint die sich darin manifestierende Bewegung als eine rhythmische und die in diesem „Rhythmus" sich der Anschauung offenbarende Harmonie heißt eben „Eurythmie". Der Zusammenhang der Einzelformen ist daher hier nicht mehr wie der zwischen symmetrischen Formen ein ruhender, noch auch wie der zwischen proportionalen ein durch reale Verbindung der Glieder gefestigter, also ebenfalls noch unbewegter; sondern er gewinnt, da die in rhythmischer Verbindung stehenden Glieder zugleich selbständige Einheiten bilden, die, losgelöst von einander, jede für sich immer noch organische Bedeutung haben, den Charakter einer durchaus idealen Bewegung. In dieser Stufenfolge von der symmetrischen zur proportionalen und von dieser zur eurhythmischen Form der Harmonie erkennen wir also wieder das Prinzip des analogen Stufengangs, d. h. der wachsenden Bewegung vorgebildet, und zwar nicht nur im Bereich des Naturschönen, sondern auch in dem des Kunstschönen. Was das erstere betrifft, so wird unten näher davon die Rede sein; aber hinsichtlich des Kunstschönen mag hier vorgreifend darauf hingewiesen werden, daß im Bereich der räumlichen Künste (Künste der simultanen Anschauung) der Fortschritt vom Architektonischen zum Plastischen und von diesem zum Malerischen wesentlich identisch ist mit dem Fortgang von der „symmetrischen" zur „proportionalen" und von dieser zur „eurhythmischen" Harmonie; jedoch so, daß in den höheren Stufen das Prinzip der

niederen in sekundärer Weise mit enthalten ist. In der figürlichen Komposition eines Gemäldes z. B. waltet als primäres Wirkungselement die „Eurhythmie", nämlich in der harmonischen Beziehung der Figuren auf einander, ob; mit dieser verbindet sich sekundär zunächst die „Proportionalität" (der einzelnen Figuren für sich), aber schon idealisiert, d. h. nicht, wie in der Plastik, als reales Formverhältnis, sondern zum Schein herabgesetzt (Verkürzung, Perspektive); endlich mit dieser idealen Proportionalität, auf noch untergeordnetere Weise, ein pyramidaler oder überhaupt architektonischer Aufbau des Ganzen, die „Symmetrie", jedoch ebenfalls idealisiert, d. h. zum Schein herabgesetzt. In gewisser Beziehung kann man schon bei der Plastik, nämlich bei der Gruppierung mehrerer Figuren, von einem „eurhythmischen" Zusammenhang derselben sprechen; immerhin ist aber dieser Zusammenhang selbst, durch die Festigkeit der realen Abstände zwischen den Figuren bestimmt, während er im Gemälde durchaus ideal, d. h. reiner Schein, ist. Dagegen von „Rhythmus" und „Eurhythmie" in der Architektur zu reden, hat nur dann einen Sinn, wenn man den scheinbaren Fortgang in der Entwickelung der symmetrischen Formen eines Bauwerks von der Mitte ab nach beiden Seiten uneigentlich als einen successiven auffaßt. Irrtümlich aber wäre es zu meinen, daß hierbei diese Ausdrücke dieselbe Bedeutung hätten wie in der Plastik oder gar in der Malerei. — Was die zeitlichen Künste oder richtiger: die Künste der „successiven Anschauung" betrifft, so liegt es schon in dieser ihrer spezifischen Natur ausgesprochen, daß die Bewegung in ihnen ihren bis dahin bloß idealen Charakter aufgiebt und zur realen wird, infolge dessen der Rhythmus ebenfalls ein durchaus realer werden muß; der Fortschritt aber — von der „Musik" zur „Mimik" und von dieser zur „Poesie" — besteht hier darin, daß dieser Rhythmus eine immer konkretere Gestalt gewinnt, bis er im Drama, als der höchsten Form der Poesie und der Kunst überhaupt, in allen Beziehungen das konkreteste Gepräge offenbart.

Der Begriff des „Rhythmus“ — ein Ausdruck, welcher analog dem des „Tons“ im Gebiet der Farbe, hier (im Gebiet der Form) der Musik, d. h. der ersten zeitlichen Kunst, entnommen ist — kann schlechthin als „regelmäßige Bewegung“ definiert werden; und der Unterschied zwischen den beiden Gattungen der Künste in dieser Hinsicht ist nur der, daß dieser Begriff in der Reihe der räumlichen Küste eine ideale, in der der zeitlichen eine reale Bedeutung hat. Wenn daher „Ton“ (in der Malerei) als „die in Fluß gebrachte Farbe“ gekennzeichnet werden kann, so ist in demselben Sinne Rhythmus als „die in Fluß gebrachte Form“ zu bestimmen; und wie der „Ton“ im Gebiet der Farbe, so deutet im Gebiet der Form der „Rhythmus“ bereits den Übergang aus der Sphäre der Räumlichkeit zu der der Zeitlichkeit an. Ehe wir zur Beobachtung der letzteren, d. h. zur Betrachtung der Elemente des zeitlich Naturschönen übergehen, haben wir noch einen Blick zu werfen auf den Zusammenhang zwischen den beiden Elementen des räumlich-Naturschönen, d. h. auf:

4. Die Farbe und die Form in ihrer Verbindung.

Daß Farbe und Form überhaupt immer miteinander verbunden sind und daher jede für sich nur durch Abstraktion von der anderen betrachtet werden kann, ist bereits früher bemerkt worden. Eben deshalb hat aber auch solche Betrachtung für die Frage, ob und inwiefern eine Farbe oder Form „schön“ sei, immerhin nur abstrakte Bedeutung; konkrete erhält sie erst durch die Rücksichtnahme auf die Beziehung, welche stets zwischen beiden Schönheitselementen obwaltet. Denn es scheint zwar einleuchtend, daß ebensowohl eine schöne Form durch eine häßliche Färbung und umgekehrt eine schöne Farbe durch eine häßliche Gestaltung in ihrer Wirkung beeinträchtigt, als auch andererseits durch die Verbindung einer schönen Gestaltung mit einer schönen Färbung die Wirkung beider erhöht werden kann; allein es kann in letzter Hinsicht auch der entgegengesetzte Fall stattfinden, daß bei solcher

Verbindung dennoch keine schöne Wirkung, sondern oft geradezu ein widerwärtiger Eindruck hervorgebracht wird; dann nämlich, wenn diese Verbindung eine unadäquate ist, d. h. wenn die Natur des formschönen Dinges gerade dieser Färbung oder die Natur eines farbenschönen Dinges gerade dieser Gestaltung widerspricht. Ein schönes Gesicht z. B., in himmelblauem oder saftgrünem Ton gefärbt, würde widerwärtig erscheinen trotz seiner Formschönheit und trotzdem daß diese Farben an sich sehr schön sein können. Daher macht das Rosenrot und Blauviolett an dem Hinterteil gewisser Affen einen ekelhaften Eindruck, so daß gerade durch diese an sich schöne Färbung diese Teile doppelt häßlich erscheinen. Wenn solch' Widerspruch in der Verbindung von Farbe und Form auf objektiven Motiven beruht, so entsteht ein anderer aus wesentlich subjektiven Motiven, d. h. aus solchen, welche der Empfindungssphäre des anschauenden Subjekts angehören. Hierher gehört z. B. die schöne Form und Färbung gewisser Schlangen, sowie mancher Pilze u. s. f., welche gerade durch ihre Schönheit in Farbe und Form eine unheimliche, also für die Empfindung „häßliche" Wirkung machen, weil sich mit ihrer Anschauung die Erinnerung an ihre Gefährlichkeit und Giftigkeit verknüpft. — Der positiv sowohl wie negativ wirkenden Verbindungen von schönen Farben und Formen giebt es nun begreiflicher Weise eine unendliche Zahl, von denen einige der wirksamsten bei der Betrachtung des konkreten Naturschönen zur Erwähnung kommen werden.

Farbe und Form sind die Elemente der räumlichen Naturschönheit. Als solche offenbaren sie nun zwar dem Geiste eine außerordentlich mannigfaltige und umfangreiche Sphäre ästhetischer Anschauungen; aber sie würden nicht genügen, um in ihm die Vorstellung von der Natur und ihrer Schönheit als einer innerlich lebendigen, beseelten, zu erzeugen. Diese Vorstellung der Lebendigkeit aber ist es, welche nicht nur den Grund, sondern auch den Maßstab für die Sympathie enthält, welche der anschauende Geist für die verschiedenen Erscheinungen der Natur

empfindet. Man spricht nicht unnötiger Weise von einer „toten" Natur, wenn auch physikalisch genommen die Grenze derselben gegen die „lebendige" schwer zu bestimmen ist, da die Übergänge von einer Stufe zur andern, namentlich in den höheren Gebieten des Naturlebens, sehr unmerklich sind. —

Farbe und Form nun für sich, d. h. ohne Mitwirkung anderer, spezifisch das Leben andeutender Elemente, sind trotz ihrer Schönheit immerhin nur Erscheinungsweisen der „toten" Natur, weil sie ausschließlich an ihr räumliches Dasein geknüpft sind. Erst wenn sich mit diesen räumlichen Elementen ein oder das andere Zeitliche verbindet, gewinnt die Natur für die Anschauung Leben. Diese zeitlichen Elemente aber werden notwendig in Analogie zu den räumlichen stehen: dem räumlichen Element der „Farbe" nämlich enspricht das zeitliche des Tons, dem räumlichen der „Form" das zeitliche der Bewegung.

B. Die Elemente der zeitlichen Naturschönheit.

Bereits mit dem Begriff des „Rhythmus" sind wir, wie bemerkt, an diejenige Grenze des räumlichen Anschauungsgebiets gelangt, über welche hinaus eine andere Sphäre der Anschauung, nämlich eben die der zeitlichen, sich entwickelt: die Bewegung, welche, von der niedersten Stufe des räumlich-Schönen bis zur höchsten stetig anwachsend, innerhalb jener Grenze als „Rhythmus" immerhin nur erst ideale Bedeutung hatte, muß nun, bei weiterem Anwachsen, notwendig real werden, d. h. der „Rhythmus" nimmt nunmehr die Form wirklicher Schwingung an. Dabei ist nun sogleich daran zu erinnern, daß, wie im Gebiet der räumlichen Anschauung, so auch hier, im Gebiet der zeitlichen, auf Grund des Gesetzes der wachsenden Bewegung, die Entwickelung dieser Form einen bestimmten Stufengang wird offenbaren müssen, der sich als Fortgang von abstrakteren zu konkreteren Erscheinungen erweist. Auf der ersten, abstraktesten Stufe manifestiert sich die „Schwingung" daher zunächst als rein innerliches Erzittern; sie ist hier gleichsam nur der (als

Bewegung nach unsichtbare) Pulsschlag des den realen Dingen immanenten Lebens; ein Erzittern, das eben seiner Unsichtbarkeit halber, sich notwendig dem Organ für räumliche Anschauung, dem Auge, entzieht, um von dem Organ für zeitliche oder wenn man will „ideale" Anschauung, dem Ohr, erfaßt zu werden: der Ton. Der Ton ist allerdings wirkliche Bewegung, aber in deren abstraktester Gestalt, d. h. als rein innerliche Bewegtheit. Der weitere Fortgang — um dies hier sogleich anzudeuten — kann sich dann nur so vollziehen, daß die Bewegung in konkreterer Weise real wird, d. h. daß das Objekt auch als äußerlich bewegtes in die Erscheinung tritt (dies ist die zweite Stufe) und ferner, daß (auf der dritten Stufe) beide, die innerliche Bewegtheit der ersten Stufe (der Ton) sowie die äußerliche Bewegung der zweiten Stufe, zum spontanen Ausdruck gelangten: tierischer Laut und willkürliche Bewegung. Endlich als vierte und höchste Stufe die Verwertung dieser Elemente für den Ausdruck bewußter Seelenregung: Sprache und Gestikulation; womit die Grenze, welche die Sphäre der bloßen Naturschönheit von der Sphäre der geistigen Schönheit trennt, bereits überschritten ist. Hier kommen sämtliche Elemente der Naturschönheit, nämlich nicht nur die der zeitlichen, sondern auch die der räumlichen Anschauung zur Geltung, indem sie zugleich eine höhere, geistige Bedeutung erhalten, z. B. das der Farbe im Erröten und Erblassen des menschlichen Antlitzes als Ausdruck rein geistiger Seelenbewegung.

1. Der Ton.

Wenn das Auge es nur mit der äußeren Erscheinung der Dinge, ihrem reinen Schein als Farben- und Formenwirkung zu thun hatte, so bezieht sich das Ohr, das beim Verlassen der räumlichen Anschauungssphäre zunächst seine Stelle einnimmt, ausschließlich auf den Eindruck ihrer Innerlichkeit, aber auch nur als eines Scheinens derselben; und dieses Scheinen, d. h. dies In-die-Erscheinung-Treten der Innerlichkeit der Dinge ist,

als erste (abstrakteste) Stufe der Bewegung, eben der Ton. Es könnte, nach dieser Erklärung, welche den Ton als Ausdruck einer gewissen inneren Lebendigkeit kennzeichnet, den Anschein gewinnen, als ob damit das Tönen aller leblosen Dinge, wie das „Pfeifen des Windes", das „Rauschen des Wassers", das „Klingen einer gespannten Saite" u. s. f. ausgeschlossen wäre, insofern doch hier von reiner Innerlichkeit im strengen Sinne nicht die Rede sein kann. Nun steht zwar das Tönen der organisch-lebendigen Wesen, d. h. der Tiere und Menschen, höher, weil hier das innere Erzittern, als subjektive Lebens- und Empfindungsäußerung, im Laut der animalischen Stimme ein besonderes Organ besitzt; am höchsten (auf der vierten Stufe der Entwickelung) im sprachlichen Laut, da dieser über den bloßen unwillkürlichen Empfindungsausdruck hinaus zugleich Ausdruck bewußten Erkennens, d. h. geistiger Spontaneität, ist. Allein die niederen Stufen des Naturlebens, obschon dem Gebiet des Mechanismus angehörig, haben doch insofern ebenfalls eine (wenn auch nicht subjektive) Innerlichkeit, als sie nicht schlechthin Masse sind, sondern als Stoffe zugleich eine spezifische Struktur und differente Textur besitzen, vermöge deren sie — allerdings nur auf Grund äußerlicher Einwirkung, also völlig passiv — auch eines differenten Erzitterns, d. h. eines spezifisch-verschiedenen Tönens, fähig sind. Die Anschauung nun, für welche der Ton überhaupt Ausdruck innerlicher Lebendigkeit ist, überträgt diese Wirkung auch auf das seelenlose, weil nur an die Elastizität des Stoffes gebundene, Tönen der leblosen Dinge; und in diesem Sinne redet man z. B. vom „Heulen" des Sturmes, dem „Grollen" des Donners, dem „Gebrüll" der Geschütze u. s. f. Für die objektive Natur des Tons kommt daher dieser Unterschied zwischen — um diesen Ausdruck zu brauchen — dem unorganischen und organischen Tönen vorläufig nicht in betracht; sondern für die Erkenntnis des Wesens des Tons als erster (abstraktester) Form zeitlicher Bewegung ist es zunächst gleichgiltig, ob derselbe beispielsweise aus einem Instru-

ment, als Schwingung einer Saite, oder aus einem lebendigen Wesen, als Schwingung der Stimmritzenbänder, hervorkommt: kurz es handelt sich vorerst nur um den „Ton" als Produkt oder Form mechanischer Schwingung überhaupt.

Der Ausdruck „Ton" ist hier zunächst in dem ganz allgemeinen Sinne als Schall überhaupt zu fassen, also noch nicht in dem Sinne einer regelmäßigen Schwingung, was seine eigentliche Bedeutung ist. Denn als bloßer Ausdruck irgend welcher Innerlichkeit bedarf er nicht unbedingt solcher Regelmäßigkeit. Ein unregelmäßiger Schall wird „Geräusch" genannt, welches wieder sehr verschiedener Art sein kann, z. B. als „Knall", wenn es plötzlich eintritt, während andere Geräusche, die meist der unorganischen Natur angehören, allmählich anwachsen und wieder abnehmen, wie das „Brausen" des Windes, das „Rauschen" des Meeres u. s. f. Auch „Schall" und „Laut" können noch unterschieden werden, insofern man die erstere Form gewöhnlich auf die unorganische, die letztere auf die organische Natur anzuwenden pflegt. Alle diese verschiedenen Äußerungsweisen einer scheinbar inneren Lebendigkeit, wofür die Sprache eine Menge auf die Anschaulichkeit berechneter (onomatopoetischer, d. h. tonnachahmender) Ausdrücke gebildet hat, wie „poltern", „knarren", „knirschen", „ächzen", „zischen", „plätschern", „brummen", „donnern", „pfeifen", „lispeln", „knistern", „krachen", „klirren", „murren", „seufzen" u. s. f., wozu auch die Bezeichnungen vieler Tierlaute gerechnet werden können, wie „wiehern", „brüllen", „meckern", „schnattern", u. s. f. haben bereits eine wesentlich ästhetische Bedeutung, die sich nach der besonderen Qualität des tonalen Ausdrucks unendlich vermannigfaltigt.

Einen höheren Rang als diese unregelmäßigen Schalle und Laute nimmt nun der „Ton" im Sinne einer regelmäßigen Schwingung ein. Diese Regelmäßigkeit beruht auf zwei Momenten, einerseits auf der homogenen Struktur des schwingenden Körpers, andererseits auf der gleichmäßigen Einwirkung, die — sei es von außen, sei es von innen — auf

den schwingenden Körper hervorgebracht wird und welche die Schwingung überhaupt verursacht: eine zersprungene Glocke (wo also die Struktur unterbrochen ist) kann ebensowenig einen „reinen" Ton geben, wie eine unversehrte, die in nicht konformer Weise in Schwingung gesetzt wird. Gegen die Notwendigkeit gleichmäßiger Einwirkung könnte zwar geltend gemacht werden, daß ein einmaliger Anstoß hinreicht, um eine regelmäßige Schwingung zu erzeugen; allein dabei wird nicht berücksichtigt, daß nicht eigentlich die Schwingung selbst, sondern die Luft es ist, welche jene mit den Gehörnerven vermittelt und daß folglich die materielle Schwingung, z. B. einer Saite, selber den Anstoß dazu giebt, daß die Luft vermöge ihrer Elastizität als tönend in die Erscheinung tritt. Die Luft fungiert hier also, gerade wie das Licht hinsichtlich der Farbe und Form in Beziehung auf das Auge, als Medium für das Ohr. Unter der Luftpumpe hört daher die Schwingung auf als Ton zu erscheinen.

Was die ästhetische Wirkung des Tons betrifft, so sind an demselben einige besondere Qualitäten hervorzuheben, namentlich die Unterschiede der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche und der sogen. Klangfarbe. Der erste Unterschied gründet sich auf die Zahl der Schwingungen in einer gegebenen Zeiteinheit, der zweite auf die relative Höhe der Schwingungswellen, der dritte auf die stoffliche Textur des schwingenden Körpers. Die besondere Form, in welchem sich diese drei, jedem Ton zukommende Momente kombinieren, verleiht ihm seinen ganz bestimmten, eigenartigen Charakter. Denn es kann nicht nur ein Ton von derselben Höhe sowohl verschiedene Stärke wie verschiedene Klangfarbe, sondern auch ein Ton von derselben Stärke verschiedene Höhe und Klangfarbe, wie endlich ein Ton von derselben Klangfarbe verschiedene Höhe und Stärke haben. Es entwickelt sich hieraus — selbst wenn man den Umfang der hörbaren Töne auf nur 7 Oktaven von je 12 halben Tönen beschränkt — bei der unendlichen Zahl von Wellendurchmessern und Texturdifferenzen eine Unendlichkeit von

Tonqualitäten, auf denen wesentlich der ästhetische Charakter der Musik überhaupt, namentlich der sogenannten symphonischen Musik, beruht. — Unter den oben erwähnten drei Momenten, in denen die Eigenartigkeit des Tons wurzelt, hat nun der Unterschied der Höhe und Tiefe noch eine besondere Wichtigkeit, insofern er die Bedingung für jene konforme Beziehung zwischen verschiedenen Tönen enthält, die man (im spezifischen Sinne des Wortes) als „Harmonie" bezeichnet. Hiermit hat nämlich weder die verschiedene Stärke noch die verschiedene Klangfarbe etwas zu schaffen, wenn sie auch auf die ästhetische Wirkung des Harmonischen Einfluß haben. Denn jene Beziehung gründet sich, da sie sich lediglich auf die Zahl der Schwingungen beschränkt, auf rein mathematische Verhältnisse. Bekanntlich besitzt die nächsthöhere Oktave eines Tons die doppelte, die nächstniedrige die halbe Anzahl von Schwingungen desselben: dies ist also ein Verhältnis wie 1 : 2, bezw. wie 1 : $^1/_2$. Man bezeichnet solche Töne (abgesehen von ihrer verschiedenen Höhe) mit demselben Buchstaben, weil in der That dies Verhältnis fast ein identisches ist, insofern die Endpunkte der Schwingungswellen bei jeder zweiten Welle zusammenfallen; ein Umstand, der sie auch als gleichnamig vom Ohr empfinden läßt. Tritt dagegen ein Verhältnis von 2 : 3, von 3 : 4 u. s. f. ein, so ist dies nicht mehr möglich, weil die Endpunkte der Wellen auseinanderfallen. Gleichwohl empfindet sie das Ohr, wenn auch nicht als gleichnamig, so doch als zu einer Einheit differenter Momente verbunden, d. h. als harmonisch, weil sie immerhin einfache Verhältnisse darstellen, deren Meßbarkeit für das Ohr möglich bleibt. Je mehr diese Meßbarkeit verschwindet, d. h. je komplizierter die Zahlenverhältnisse der Schwingungswellen sich gestalten, desto unharmonischer wirken die betreffenden Töne auf die ästhetische Empfindung. — Das Nähere gehört in die musikalische Harmonielehre.

Wenn, wie wir gesehen, in der Entwickelung des Tons — vom unorganischen Schall bis zum tierischen Laut und von

diesem bis zum menschlichen Sprachlaut als Ausdruck bewußt seelischen Empfindens und Denkens — sich, analog dem Stufengang im Bereich des räumlichen Anschauungsgebiets, ein Fortschritt vom Mechanismus zum subjektslosen Organismus und von diesem zur bewußt geistigen Sphäre offenbart, so haben diese Stufen in ihren mannigfaltigen Formen doch das Gemeinsame, daß sie als Ausdruck der Bewegung — sei diese nun rhythmisch oder nicht — durchaus der Innerlichkeit der Dinge angehören. Das tönende Ding selbst bleibt als tönend dabei in Ruhe, und wenn sich mit ihm, wie häufig, eine Bewegtheit der äußeren Erscheinung verbindet, z. B. beim Sturmesbrausen das hastige Jagen der Wolken, die heftige Bewegung der Baumgipfel, beim Geschrei des Kindes die Verzerrung der Gesichtszüge u. s. f., so sind dies sekundäre Mitwirkungen, die mit dem Ton als solchem nichts zu schaffen haben. Die einfache Reflexion, daß wir auch bei geschlossenen Augen oder in der Finsternis jenes Brausen und Schreien *hören*, wie bei geschlossenen Ohren diese Bewegung *sehen*, beweist, daß die beiden Wirkungen, wenn sie auch aus derselben Ursache stammen, doch keineswegs identisch sind. Richtet sich nun die Anschauung auf dieses mit dem Ton äußerlich verbundene zweite Moment, nämlich auf die äußerliche Bewegung der Dinge, so wird damit die Sphäre der bloßen Innerlichkeit verlassen, d. h. von der abstrakten Bewegtheit des Tönens, die nur für das Ohr vorhanden ist, zur äußeren und als solche *sichtbaren* Bewegung der Dinge als einer zweiten, konkreteren, Form ihrer zeitlichen Erscheinung fortgegangen.

2. Die Bewegung.

Dieser Fortgang scheint auf den ersten Blick vielmehr ein Rückgang, nämlich von der zeitlichen wieder zur räumlichen Anschauung, zu sein. Die Thatsache indes, daß die elementaren Momente, durch welche die *räumliche* Erscheinung der Dinge als solche für die Anschauung bedingt ist, nämlich Farbe und Form, bei ihrer Bewegung unmittelbar gar nicht oder nur in

ganz sekundärer Weise beteiligt sind, liefert den Beweis, daß es sich dabei lediglich um eine zeitliche Beziehung sowohl der Erscheinungen aufeinander als auf die Anschauung handelt. Zwar findet eine Veränderung in der Lage der Dinge zu einander statt; aber selbst dies dem Anschein nach wesentlich räumliche Moment hat für die Anschauung durchaus zeitliche, d. h. ideale Bedeutung. Am besten läßt sich dies an konkreten Beispielen aufzeigen, welche die verschiedenen Fälle, in denen sich die Bewegung als rein zeitlicher Natur erweist, illustrieren: a. Wenn ich spazieren gehe, so bleibe ich, obgleich thatsächlich im Raum mich bewegend, gleichwohl für mich selbst als anschauendes Subjekt in Ruhe, und es sind vielmehr die umgebenden Dinge, welche ihre Lage sowohl zu einander wie zu mir zu ändern scheinen. Dieser Schein aber ist für die Anschauung das eigentliche Objekt (S. 17). b. Am auffallendsten und fast wie eine natürliche Illusion wirkend tritt dieser Schein auf, wenn das anschauende Subjekt thatsächlich in Ruhe ist und sich nur auf einem sich bewegenden Gegenstande befindet, z. B. wenn man aus dem Fenster einer Schiffskajüte oder eines Eisenbahnkoupees hinausschaut, in welcher Situation dann die ganze Welt der Dinge draußen in einem förmlichen Wirbeltanz begriffen scheint. c. Es kann aber auch der umgekehrte Fall eintreten, daß zwei sich bewegende Dinge in ihrer Lage zu einander völlig in Ruhe sind, z. B. wenn ein Dampfschiff auf einem Fluß fährt, an dessen Ufer ein Eisenbahnzug in derselben Richtung und mit derselben Geschwindigkeit sich bewegt. d. Ferner ist der Fall möglich, daß das anschauende Subjekt selbst in Bewegung ist, während die Dinge in Ruhe zu bleiben scheinen, z. B. wenn man auf dem Verdeck eines sich bewegenden Dampfschiffes in entgegengesetzter Richtung, aber mit derselben Geschwindigkeit hinschreitet, wodurch diese entgegengesetzten Bewegungen einander in bezug auf die Umgebung, z. B. auf die Gegenstände am Ufer, völlig aufheben, so daß diese für das anschauende Subjekt in Ruhe sind. e. Endlich ist der Fall möglich,

daß dem Subjekt ein thatsächlich in Ruhe befindlicher Gegenstand sich zu bewegen scheint, während es selbst die irrtümliche Empfindung hat, in Ruhe zu sein, z. B. wenn man, im Eisenbahnkoupee sitzend, auf einen anderen, dicht daneben haltenden Zug schaut, während der eigene Zug sich langsam und unmerklich in Bewegung setzt, in welchem Falle dann oft die Illusion erzeugt wird, als ob nicht der eigene Zug, sondern der fremde es sei, welcher sich bewegt. — Alle diese Beispiele, welche vielfach vermehrt werden könnten, bestätigen den Satz, daß *für die Anschauung* die Bewegung etwas durchaus Ideales ist, d. h. rein zeitliche Bedeutung hat. Auch in der Erscheinung des *Schwindels* liegt dafür ein Beweis; denn dieser entsteht lediglich daraus, daß entweder bei wirklicher Bewegung des Subjekts für die Anschauung die Illusion der Ruhe, oder umgekehrt bei wirklicher Ruhe desselben die Illusion der Bewegung erzeugt wird, wodurch das Subjekt, dieser Illusion folgend, mit der Wirklichkeit in Widerspruch gerät und zum Schwanken gebracht wird. (Vgl. auch das S. 31 angeführte Beispiel für die Idealität der Bewegung.)

Übrigens, wenn man, die hier allein maßgebende Beziehung auf die Anschauung unberücksichtigt lassend, die Eigenschaft der Bewegung als thatsächlicher Raumveränderung hervorhebt, um ihre Idealität in Frage zu ziehen, so ist darauf hinzuweisen, daß auch beim „Ton", dessen unbedingte Unräumlichkeit nicht angezweifelt wird, eine räumliche Bewegung stattfindet, obschon sie sich der Sichtbarkeit entzieht; denn der Ton gelangt zum perzipierenden Subjekt ebenfalls durch eine Wellenbewegung im Raum (bekanntlich durchläuft er in der Sekunde etwa 1500 Schritt), ja im *Echo* gelangt er nicht einmal direkt, sondern gewissermaßen nur als akustisches Spiegelbild, d. h. als ein durch den Widerstand der Materie in einem bestimmten Winkel gebrochener Reflex zum Ohr. Nicht also der Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung überhaupt begründet den prinzipiellen Unterschied zwischen der räumlichen und zeitlichen Anschauung, sondern lediglich das *Simultane* und *Successive* darin, welches, wir früher

(S. 29) ausgeführt, beiden, sowohl Anschauungsorganen (Auge und Ohr), wie Erscheinungsformen (Raum und Zeit) angehört.

Wie nun bei der inneren Bewegtheit der Dinge, im Gebiet des Tons, ein Aufsteigen vom Niederen zum Höheren, nämlich aus der Sphäre des Mechanismus zu der des Organismus und innerhalb des letzteren wieder vom subjektlosen zum Organismus des subjektiven Geistes zu beobachten ist, so findet auch hier — bei der Anschauung der äußeren Bewegung der Dinge — ein ganz analoger Stufengang statt: der Zug der Wolken, das Strömen des Wassers, die scheinbare Wellenbewegung eines Kornfeldes, über welches der Wind streicht, sodann die Windungen einer auf dem Boden dahinschleichenden Schlange, die hüpfende Bewegung des Wildes durch den Wald, das Kreisziehen des Raubvogels in den Lüften, namentlich aber die graziösen oder komischen Bewegungen beim Spiel mancher Tiere u. s. f., endlich die rhythmische Bewegung eines tanzenden Paars, worin, besonders bei den beziehungsreichen Tänzen der südlichen Völker, bereits eine bewußte und in ihrer Bewußtheit künstlerisch bestimmte seelische Empfindung zum Ausdruck kommt, bis hinauf zur freien dramatischen Bewegung, welche den Gedanken- und Gefühlsinhalt der menschlichen Rede begleitet, u. s. f., deuten beispielsweise das Aufsteigen der mannigfaltigen Stufenreihe von Bewegungen an, deren jede auf die Anschauung eine spezifisch-ästhetische Wirkung ausübt.

Was den formalen Charakter der Bewegungen betrifft, so werden wir in dieser Hinsicht, da die Bewegung als solche rein linearischer Art ist, von selbst auf jene elementaren Formen hingewiesen, welche früher (S. 97 ff.) näher charakterisiert sind, nur daß sie dort als ruhende Begrenzungslinien der Körper selbst gefaßt wurden, während sie nunmehr als Formen ihrer Bewegung zur Geltung kommen. Demnach unterscheiden sich auch die Bewegungen, sofern sie regelmäßig sind, zunächst als geradlinge und bogenlinige, sodann die letzteren wieder als einfacher Bogen, als Welle, Spirale, Ellipse, Parabel u. s. f.; diese

sowie ihre Kombinationen bilden also auch im Gebiet der Bewegung bestimmte Formen des Naturschönen. Ferner ist, wie bei den oben erwähnten Begrenzungslinien, so auch hier, bei den ihnen entsprechenden Bewegungslinien ein Unterschied, zu machen zwischen dem ästhetischen Eindruck einer Einzelform und dem mehrerer, miteinander in Beziehung stehenden Formen: jener ist wesentlich *symbolischer*, dieser *harmonischer* Natur, gleichviel ob solche differente Bewegungen an demselben Dinge, nämlich als Bewegungen verschiedener Teile desselben, oder aber an verschiedenen Dingen in die Erscheinung treten. Ist dieser Eindruck überhaupt ein harmonischer, so muß er entweder in der Form der *Symmetrie* oder der *Proportionalität* oder der *Eurhythmie* zur Geltung gelangen. Aus diesem vollkommenen Parallelismus zwischen den elementaren Formen der räumlichen Gestaltung der Dinge und denen ihres idealen Verhaltens als zeitlicher Erscheinung derselben ergiebt sich die Notwendigkeit, beide Kategorieen: die der *simultanen* Erscheinung von ihrer *successiven*, in bestimmter Weise zu unterscheiden und die letzteren durchaus in die Rubrik der „zeitlichen Naturschönheit", wie geschehen, einzuordnen; eine Unterordnung, die indes nicht ausschließt, daß beide in ihrem Zusammenwirken noch eine besondere, teils erhöhte teils verminderte, Wirkung auf die Anschauung ausüben; zu welcher Wirkung dann noch eine weitere durch den Hinzutritt einerseits der Färbung, andererseits der Tönung hinzutritt.

Kapitel II.

Die konkrete Naturschönheit.

Die obige Erörterung über die formalen Elemente der Naturschönheit — und zwar sowohl auf Seiten der räumlichen Erscheinung (Farbe und Form) wie auf Seiten der zeitlichen

(Ton und Bewegung) — vermochte dieſe Elemente nur als allgemeine Kategorieen der Naturſchönheit überhaupt, noch nicht als konkrete Eigenſchaften der verſchiedenen naturſchönen Dinge, an denen ſie in ihrer Zuſammenwirkung zur Erſcheinung gelangen, in betracht zu ziehen. Auf dieſes Zuſammenwirken, welches, wie bemerkt, in äſthetiſcher Beziehung ſowohl negativen wie poſitiven Charakters ſein kann, gründet ſich übrigens ein weſentlicher Unterſchied zwiſchen dem „Naturſchönen“ und dem „Kunſtſchönen“, inſofern die Kunſt als die, wenn nicht ausſchließlich, ſo doch weſentlich auf das Charakteriſtiſche gerichtete ſubjektive Thätigkeit der ſchöpferiſchen Phantaſie — wie bereits auf S. 71 ausgeführt iſt — in dem Sinne, wie es ein Naturhäßliches giebt, kein Kunſthäßliches, ſondern nur ein Unkünſtleriſches kennt, weil ſie das Naturhäßliche ſelber, ſofern es nur charakteriſtiſch iſt, als ein Moment der künſtleriſchen Wirkung, d. h. als ein Kunſtſchönes, zu verwerten vermag. Dieſer Unterſchied zwiſchen dem Natur- und dem Kunſtſchönen greift ſo tief in das Weſen beider Gebiete ein, daß die Kunſt ſelbſt da, wo ſie das Naturſchöne zum Gegenſtande der Darſtellung wählt, immerhin nur eine untergeordnete Stufe künſtleriſcher Schönheit erreicht; wie denn beiſpielsweiſe im Gebiet der Landſchaftsmalerei die ſogenannte „Schöne Gegend“ gegenüber der „Stimmungslandſchaft“, geſchweige denn gegenüber der „ſtiliſierten Landſchaft“ von ebenſo untergeordneter Art iſt, wie in der Muſik die bloße Tonmalerei, etwa die Nachahmung von Vogelſtimmen, Sturmesbrauſen u. ſ. f. von nur untergeordneter Art, iſt, gegenüber der rein lyriſchen Muſik, als tonalem Ausdruck ſubjektiver Seelenſtimmungen. Ein anderer weſentlicher Unterſchied liegt darin, daß die Thätigkeit der ſchaffenden Natur überhaupt nicht oder doch nur mittelbar auf das Schöne, ſondern unmittelbar und zunächſt auf Erzeugung und Erhaltung des Gattungslebens gerichtet iſt, d. h. daß das Schöne für die Natur ſelbſt nur Mittel zum Zweck iſt und daß, wo ſie dieſen Zweck, nämlich das Leben, ohne ſolch Mittel zu erreichen ver-

mag, dieſes auch nicht zur Verwendung bringt. Wenn wir daher auch vielfach nicht imſtande ſind, manche Schönheiten der Natur, z. B. die prachtvollen Farben vieler Seetiere und Muſcheln u. ſ. f., die ſymmetriſche Zeichnung auf den Flügeln vieler Vögel, ſowie ihren melodiſchen Geſang, die regelmäßige Konſtruktion der Bienenzellen, das feine Gewebe der Spinnen u. ſ. f. aus jenem Zweckmäßigkeitsmotiv zu erklären, ſo folgt daraus noch nicht, daß ſie ſolchem Zweck nicht dennoch dienen, ſondern nur dies, daß wir nicht in alle Geheimniſſe der Natur einzudringen vermögen.

Wenn nun dieſer Zweckmäßigkeitsgeſichtspunkt für die objektive Naturbetrachtung, d. h. für die Wiſſenſchaft von der Natur, der maßgebende ſein muß, ſo nimmt die äſthetiſche Naturbetrachtung vielmehr den entgegengeſetzten ein, indem ſie das Leben ſelbſt nur als ein ſekundäres Element der Naturſchönheit in betracht zieht, und zwar auch dies nur inſofern, als es ſich für die Anſchauung in konkreter Weiſe veräußerlicht. Die Kriterien des „Weſentlichen“ und „Unweſentlichen“, des „Notwendigen“ und „Zufälligen“ haben daher für die beiden Standpunkte ganz verſchiedenen, ja nicht ſelten entgegengeſetzten Wert. Daß hiernach der äſthetiſche Standpunkt, der für uns, indem wir zur Betrachtung der konkreten Naturſchönheit fortgehen, allein maßgebend iſt, eine ſtreng naturwiſſenſchaftliche Syſtematiſierung, weil dieſe auf ganz differenten Kriterien beruht, ausſchließt, ergiebt ſich von ſelbſt: die Äſthetik des Naturſchönen kann weder Naturerkenntnis noch — und dies noch weniger — Naturphiloſophie ſein, ſondern hat ſich darauf zu beſchränken, aus den mannigfaltigen Erſcheinungsformen der Natur diejenigen herauszugreifen, welche als Belege für die Unterſuchung über die elementaren Formen der Naturſchönheit zu betrachten ſind. — Es iſt ausdrücklich zu betonen, daß für die Äſthetik als „Wiſſenſchaft des Schönen“ jene elementaren Formen in ihrer, notwendigen Beziehung zu den Naturerſcheinungen die Hauptſache ſind, weil, wer dieſe elementaren Formen kennt und ſich der Gründe ihrer

Wirkung auf die Anschauung bewußt ist, auch imstande sei, jede Einzelerscheinung der Natur hinsichtlich des spezifischen Charakters und besonderen Grades ihrer Schönheit zu beurteilen; wer sie aber nicht kennt, auch keinen Maßstab für solche Beurteilung besitzt und durch keine noch so „schöne" Naturbeschreibung eine wahrhafte Erkenntnis vom Naturschönen gewinnen kann."

A. Die vier Naturelemente.

Wenn wir das gesamte Erscheinungsgebiet seinen allgemeinen elementaren Unterschieden nach ins Auge fassen, so tritt uns seltsamer weise jene kindliche, vom Altertum überkommene, aber durch die moderne Wissenschaft beseitigte Vierteilung desselben in „Feuer", „Luft", „Wasser" und „Erde" gleichsam naturgemäß entgegen. Wir wissen heute allerdings, daß dies keine Elemente im wissenschaftlichen Sinne des Worts sind, daß beispielsweise die atmosphärische „Luft" aus einer Mischung von Sauerstoff, Stickstoff und Kohlensäure, das „Wasser" aus einer Mischung von Sauerstoff und Wasserstoff u. s. f. besteht; aber mit diesen „wirklichen" Elementen kann sich die Anschauung nicht befassen; sie weiß nichts mit ihnen anzufangen, und deshalb existieren sie für sie gar nicht, sondern eben nur jene elementaren Verbindungen derselben, welche bis zu Lavoisiers Entdeckung in allen Schulen als „die vier Elemente" anerkannt wurden. Feuer, Luft, Wasser und Erde, einschließlich dessen, was in ihnen in Form unorganischer oder organischer Gestaltungen lebt und webt: dies allein hat für die Anschauung den Wert einer Naturwirklichkeit; und zwar faßt sie diese Elemente sogleich in ganz konkreter Weise auf, die „Luft" z. B. nicht als dies unsichtbare Etwas, was als Atmosphäre die Erde umgiebt und das wir oben als Träger des Tons kennen gelernt haben, sondern als sichtbare Erscheinung dieser Atmosphäre in der Wolkenbildung, im Wehen des Windes, im Gewittersturm u. s. f., das „Wasser" als Meer, Fluß, See u. s. f., die „Erde" als Gebirge,

Ebene u. s. f., das „Feuer" als Sonnenglanz, irdische Flamme, Wetterleuchten u. s. f.

Betrachtet man diese vier Elemente unter dem Gesichtspunkt der Entfernung, in welcher sie als Objekte der Anschauung zum anschauenden Subjekt stehen, so wird man finden, daß hierin ein sehr verschiedenes Verhältnis obwaltet: am entferntesten erscheint die Quelle des „Lichts", die Sonne, die wir hier als Repräsentanten des Elements des Feuers anzusehen haben; viel näher steht uns schon die Luft, als die unsere Erde einhüllende Atmosphäre, noch näher das das feste Land umgebende oder es trennende Wasser, am nächsten die Erde als der feste Boden, auf dem wir als anschauende Subjekte selber stehen. Allerdings können wir das Meer, die Flüsse u. s. f. befahren, sowie im Luftballon uns in die Wolken erheben; aber wir vermögen dies nicht ohne die vermittelnde Vorrichtung der Schiffsplanke, des Luftballons u. s. f., während wir mit der Erde unmittelbar in Berührung stehen; was aber den Aufenthalt in der Luft, die wir atmen, oder im Wasser, z. B. beim Baden, betrifft, so gehören wir in diesen Situationen mehr dem Element an, als daß dies uns angehörte, d. h. Gegenstand unserer Anschauung wäre. Diese Verschiedenheit der „Entfernung" giebt den natürlichen Grund für die Reihenfolge ab, in welcher die Elemente rücksichtlich ihrer ästhetischen Erscheinungsformen betrachtet werden können.

1. Das Feuer.

„Feuer" ist hier, wie bemerkt, ganz allgemein als glänzendes Licht, d. h. nicht als Verbrennungsprozeß, sondern als Leuchtungserscheinung zu verstehen. In solchem Sinne ist es aber nicht mehr lediglich als bloßes Medium oder Träger der Farben- und Formenwirkung zu fassen, sondern als konkrete Lichterscheinung selbst, zunächst der Sonne. In dieser Fassung offenbart sich das Sonnenlicht, modifiziert durch den trübenden Einfluß der Erdatmosphäre und in Verbindung mit der Wolkenbildung,

dem Auge in dem ganzen Reichtum seiner naturschönen Wirkungen. In der That wirkt die Sonne eigentlich nur in solcher scheinbaren Verbindung mit der Atmosphäre und der Erde selbst, also in der Nähe des Horizontes beim Auf- und Untergang, naturschön, besonders wenn sie hier durch ihren Abglanz auf großartige Gebirgskonturen und phantastische Wolkenbildungen diese verschiedenen Elemente zu einem erhabenen Gesamteindruck verbindet. Im übrigen verleiht sie, als Hauptquelle der allgemeinen irdischen Tageshelle, allen Gegenständen diejenige Deutlichkeit und plastische Bestimmtheit, wodurch diese für die Anschauung überhaupt den Schein der Realität erhalten. Die Leuchtung nimmt hier die Form der „Erleuchtung", d. h. die Verbreitung der allgemeinen Helligkeit an. Hierbei kommen aber zunächst die Dinge selbst noch nicht unter dem Gesichtspunkt der Schönheit in Frage — da ja auch die naturhäßlichen diesen Vorteil der Erhellung genießen — sondern die Schönheit, d. h. der positiv-ästhetische Eindruck der letzteren, liegt in der für die Anschauung erfreulichen Gesamtwirkung überhaupt, welche die erhellte Welt als Totalität auf sie hervorbringt, allerdings im besonderen auch darin, daß diese erhellte Welt zugleich eine farbige Welt ist. Man ist dieses wohlthuenden Eindrucks, gerade wie des freien Atmens in gesunder Luft, nur zu sehr gewohnt und betrachtet ihn zu sehr als etwas Selbstverständliches, um sich desselben stets als eines in positiver Weise ästhetisch-befriedigenden bewußt zu sein. Aber der aus dunklem Kerker ans helle Tageslicht tretende Gefangene empfindet ihn durch den Gegensatz zu der langen Entbehrung in allerpositivster Weise. „Es freue sich, wer da atmet im rosigen Licht", läßt daher Schiller mit Recht den aus dem finstern Schlunde wiederauftauchenden Jüngling ausrufen; und diese Metapher des „Rosigen" drückt hier sehr bezeichnend den subjektiv wohlthuenden Eindruck der Tageshelle gegenüber dem Dunkel des Abgrundes aus (15). Solche „Freude" ist aber wesentlich ästhetischer Natur. Am deutlichsten erkennt man auch im gewöhnlichen

Leben das positiv-Ästhetische in der Wirkung der allgemeinen Helligkeit, wenn man damit die Stimmungen der Natur vergleicht, welche sie während einer Sonnenfinsternis, oft auch vor ausbrechendem Gewitter, besonders aber bei Mondbeleuchtung annimmt. In der letzteren pflegen romantisch-veranlagte Gemüter etwas besonders Poetisches zu finden: die Unbestimmtheit in Form und Farbe verleiht hier der ganzen Natur etwas Geheimnisvolles und Geisterhaftes, das allerdings einen gewissen Reiz hat, der aber doch als Gegensatz zur positiven Sonnenhelligkeit wesentlich negativer Art ist, und der als Reiz auch nur unter der unbewußten Voraussetzung seine Wirkung ausübt, daß solch' Zustand der Welt ein vorübergehender ist. Könnte man sich solchen „poetischen" Zustand der Form- und Farblosigkeit, in Vergleich mit welchem das Tageslicht von jenen romantischen Gemütern als „prosaisch" betrachtet zu werden pflegt, als dauernd vorstellen, so würde der Eindruck zunächst sich in den einer peinigenden Langenweile, zuletzt sicherlich in den eines unüberwindlichen Entsetzens verwandeln.

In diesen Erscheinungen wirkt zwar sowohl das Sonnen- wie das Mondlicht, außer durch seine erleuchtende Kraft, auch schon beleuchtend; aber doch noch nicht im Sinne einer die Gegenstände individualisierenden Wirkung. Als leuchtendes Objekt selbst dagegen kann der Mond ebensowenig wie die Sonne außer Zusammenhang mit der irdischen Natur (Erde und Atmosphäre) einen positiv-ästhetischen Eindruck machen, sondern er wirkt ebenfalls am schönsten in der Nähe des Horizonts in Verbindung mit der Wolkenbildung und mit der Landschaft, oder, wenn höher am Himmel stehend, halb verhüllt von Wolken und sie durchleuchtend; während der sozusagen nackte Mond am leeren Firmament nichts als eine blanke Scheibe und als solche von keinem ästhetischen Interesse ist. — Gewissermaßen entgegengesetzter Art ist das Sternenlicht; denn hier ist es gerade das wolkenlose Himmelsgewölbe, welches durch die Anschauung des mit Sternen besäeten Weltendoms die Vorstellung von der Unend-

lichkeit des Weltalls im Gegensatz zur irdischen Endlichkeit erweckt und dadurch eine positiv-ästhetische und zwar erhabene Wirkung hervorruft, während der teilweise bewölkte Himmel, in welchem nur vereinzelte Sterne funkeln, diese Vorstellung abschwächt und schließlich aufhebt.

Ein der Sonnenleuchtung ausschließliches angehöriges Element der ästhetischen Wirkung ist die mit ihr verbundene Wärmeausstrahlung. Die „Wärme" bezieht sich, außer auf den allgemeinen Tastsinn, zunächst als Eigenschaft der Farbe (neben der Helligkeit derselben; vergl. S. 79) auf die rein ästhetische Empfindung überhaupt; allein indem sie zugleich materiell einen belebenden Einfluß auf die Natur hervorbringt und durch ihre aus der wechselnden Stellung der Sonne zur Erde während eines Jahreslaufs folgende Zu- und Abnahme den Wechsel der Jahreszeiten verursacht, enthält sie — ganz abgesehen von der subjektiven Wärmeempfindung im allgemeinen — noch ein besonderes ästhetisches Wirkungselement: das Erwachen der Natur aus dem starren Todesschlaf des Winters, das allgemeine sich-Regen des gesamten Naturlebens im Frühling, das Vollgefühl des Glücks, welches im Sommer die ganze Welt zu beseelen scheint u. s. f., sind Wirkungen, die, neben ihrem rein sinnlichen Inhalt, für das anschauende Subjekt auch eine vorwiegend ästhetische Bedeutung gewinnen.

Was die anderweitigen Leuchtungen zweiter Ordnung, das Nord- und Zodiakallicht, das Wetterleuchten, den Blitz, das Meeresleuchten u. s. f. betrifft, so sind ihre Wirkungen teils erhabener Art, teils erregen sie durch das Zauberhafte und Geheimnisvolle ihrer Natur unser ästhetisches Interesse. Näher stehen uns die materiellen Leuchtungen dritter Ordnung, in denen bereits ein Moment der Bewegung, wie in der züngelnden Flamme des irdischen Feuers, mitwirkt. Schon im Blitz ist solch' Moment vorhanden, allein die Plötzlichkeit des Entstehens und das schnelle Verschwinden desselben läßt das anschauende Subjekt noch nicht zum eigentlichen Bewußtsein über

die Bewegung des Strahls gelangen, während bei der Flamme das wechselvolle Spiel ihrer feurigen Schlangenlinien und sprühenden Funken, namentlich wenn sie vom Winde bewegt wird, ein andauerndes und nicht mit der Empfindung des Schrecks, welche der Blitz erzeugt, versetztes ästhetisches Wohlgefallen bewirkt. Bei einem großen Feuer, z. B. einem Stadt- oder Waldbrande, wirkt zwar auch die Besorgnis vor der Gefahr oder der Schmerz über die Zerstörung mit, und insofern ist solche Erscheinung nicht ästhetisch, sondern schrecklich; erhaben wird sie aber für den sein, der von solchen individuellen Empfindungen in der Anschauung zu abstrahieren und sich ausschließlich dem reinen, interesselosen Eindruck solch' großartigen Schauspiels hinzugeben vermag.

Eine andere Wirkungsform des Lichts endlich als die des „Leuchtens" und „Erleuchtens" ist die Beleuchtung. Hier sind es nun die einzelnen Dinge selbst, welche dadurch eine sie für die Anschauung isolierende Stellung erhalten, indem zugleich die spezifische Färbung sowie die eigentümliche Form derselben zur Geltung kommen, weil an ihnen zunächst die Beleuchtung ihre individualisierende Kraft äußert. Auch für sich betrachtet kann ein Gegenstand durch die Beleuchtung noch näher individualisiert werden, indem sich daran ein System von helleren und dunkleren, d. h. von stärker und schwächer beleuchteten Stellen entwickelt, das unter den allgemeinen Gegensatz von Licht- und Schattenseite fällt, in welcher letzteren man den „Kernschatten", „Schlagschatten u. s. f. unterscheidet. Außerdem kommen noch, in ersterer Hinsicht, durch die besondere Qualität der Gegenstände bedingt, andere Wirkungsformen in Betracht, wie die Transparenz, die Spiegelung, die Reflexwirkung u. s. f., deren verschiedenes Zusammenwirken unter günstigen Umständen einen außerordentlich hohen Grad von Naturschönheit offenbaren kann. Verbinden sich endlich mit diesen verschiedenen Beleuchtungsformen die besonderen Wirkungsarten verschiedener Lichtquellen selbst, so entstehen durch solche Kombination der Leuchtungs-, Er-

leuchtungs- und Beleuchtungs-Differenzen oftmals Bilder von ebenso mannigfaltiger wie effektvoller Schönheit. Es würde zu weit führen, alle diese Formen im einzelnen zu charakterisieren; es mag genügen, an einem Beispiel solche mannigfaltige Wirkung zu veranschaulichen: Man versetze sich in seiner Phantasie an das Ufer eines von schroffen Felsen eingeschlossenen Gebirgssees, in welchem der eben aufgehende Vollmond, von grotesk gestalteten Wolken halbverhüllt, sich spiegelt, während ein leiser Windzug die, am Rande durchsichtige, Wasserfläche, nach der Mitte zu streifenweise in leichte Wellenbewegung versetzt, und zugleich etwa Fischer bei Fackellicht mit dem Ausziehen ihrer Netze beschäftigt sind, oder auch aus einer in nächtliches Dunkel gehüllten, am Fuß des Felsens liegenden Schmiede die düstere Glut eines sprühenden Kohlenfeuers herüberleuchtet. — Derartige Bilder giebt es in der Natur unzählige, von größter Mannigfaltigkeit und verschiedenster, von lieblichster Anmut bis zu furchtbarster Erhabenheit aufsteigender, ästhetischer Wirkung.

2. Die Luft.

Auch die Luft ist nunmehr — analog dem Licht — als konkrete Erscheinung, nämlich nicht als bloßer Träger des Tons, ins Auge zu fassen, sondern als sichtbare Erdatmosphäre in der Gesamtheit ihrer mannigfaltigen Erscheinungsformen. Die erste und ursprünglichste Wirkung liegt hier in ihrer Beziehung auf das Licht, worin der Ursprung der Farben wurzelt und zwar zunächst, wie früher gezeigt (S. 79 ff), der Gegensatz zwischen dem Gelb bezw. Orange oder Orangerot des Sonnenlichts und dem Blau bezw. Violett und Blaugrün des Himmelsgewölbes: das Goethesche „Urphänomen". Das tiefe Dunkelblau des Himmelsgewölbes, welches durch die trübende Einwirkung der die Erde umgebenden Luftschicht erzeugt wird, macht, unter Mitwirkung der Empfindung für die Unendlichkeit des Universums, den Eindruck einer ruhevollen, aber um so imposanteren Erhabenheit,

welche das Gepräge des Majestätischen an sich trägt: wir blicken mit ehrfurchtsvollem Staunen zu diesem unermeßlichen Weltendom empor, dessen unergründliche Tiefe für die Anschauung etwas Unbegreifliches besitzt. — Je nach dem Grade nun, in welchem sich die Trübung durch Dunstansammlung und Verdichtung der Luftschicht verstärkt, nimmt das reine und klare Blau eine mehr beifarbene Tönung an, bis sich die Luft zu einem den Ausblick in die Ferne überhaupt hindernden Nebel verdickt, dessen farbloses und nüchternes Grau jenen Eindruck der Erhabenheit zuletzt in ein Gefühl der Gedrücktheit und Langenweile auflöst.

Zu dieser Wirkung der in Ruhe befindlichen Luft tritt nun das Wirkungselement der Bewegung: der Nebel ballt sich zu einzelnen Wolkenbildungen zusammen, welche, durch den Wind getrieben, am Himmel dahinziehen und der Luft einen Schein des Lebens verleihen, der im Sturm und Orkan, sowie in den sich in dieser Sphäre abspielenden metereologischen Prozessen, dem Regen, Schnee und besonders dem Gewitter, als mehr oder minder gewaltige Naturkraft wiederum bis zum Eindruck der Erhabenheit sich steigert. Aber diese Erhabenheit hat einen wesentlich anderen Charakter als jene majestätische Erhabenheit des ruhevollen tiefblauen Himmelsgewölbes, denn sie zeigt nicht das Gepräge des bloß räumlich-Erhabenen, sondern das des Erhabenen der Naturkraft (vgl. S. 41); abgesehen davon, daß durch das Moment der Bewegung der Luft auch die anderen Elemente in Mitleidenschaft gezogen werden, zunächst das Wasser sodann die Oberfläche der Erde, besonders das, was auf derselben an organischen und unorganischen, der Bewegung unterworfenen Gestaltungen existiert.

3. Das Wasser.

Im Wasser als tropfbar flüssigem Element offenbart sich zuerst die Bewegung, welche im Licht und in der Luft, sofern diese nur als Träger von Farbe und Ton fungieren, sich noch der sinnlichen Wahrnehmung entzieht, als reale Erscheinung: es

ist, so lange es eben Wasser ist, d. h. weder in Dunstform sich verflüchtet noch als Eis die Form eines festen Körpers annimmt, im eminenten Sinn das Element der Beweglichkeit überhaupt; einer Beweglichkeit, die jedoch in eine bestimmte Grenze eingeschlossen ist, insofern die dem Element beiwohnende Schwere das stetige Streben nach Gleichgewicht in ihm wirksam erhält. Dieses Streben nach Gleichgewicht offenbart sich zunächst als Streben nach relativer Gradlinigkeit; relativ deshalb, weil sie zwar für die Anschauung in dieser Form sich darstellt, in Wirklichkeit aber, wegen der kugelförmigen Gestalt der Erde, nach deren Mittelpunkt das Streben gerichtet ist, die Form des Bogens hat. Diese Form scheinbarer Gradlinigkeit als Begrenzung durch den Horizont und als wagrechte Flächenhaftigkeit zeigt das Wasser indes nur im Zustande des ungestörten Gleichgewichts. Tritt solche Störung ein, sei es durch den Eindruck der bewegten Luft (Wind) oder durch Neigung der Terrainformation, welche das „Fließen" und „Strömen" bewirkt, dann entwickelt sich ein kompliziertes System der mannigfaltigsten Linien- und Flächenformen, deren bewegtes, aber in dieser Bewegtheit stets gesetzmäßiges Spiel eine lebhafte und wechselvolle Wirkung auf die Anschauung ausübt. — Der Wassersturz, in welchem die in kurzen Absätzen sich wiederholende Störung, wie sie das kontinuierliche Strömen zeigt, als plötzliche und gewaltsame Unterbrechung des Gleichgewichtsstrebens erscheint, stellt in seiner schönen paraboliſchen Bogenlinie das Prinzip dieser Bewegung in seiner reinsten, gleichsam elementaren Gestalt dar.

Die mächtigste Wirkung unter allen Formen, welche das Wasser annehmen kann, macht, schon auf Grund seiner alle übrigen Formen übertreffenden Massenhaftigkeit und räumlichen Ausdehnung, das Meer, und zwar sowohl in seiner Ruhe wie in seiner Bewegtheit. Die Grenzenlosigkeit, in welcher das Meer am Horizont unmittelbar mit dem Himmelsgewölbe zusammenzufließen oder von ihm nur durch eine nach beiden Seiten hin unendliche gerade Linie getrennt zu sein scheint, ruft durch die

Empfindung der Unendlichkeit der räumlichen Ausdehnung eine ähnliche Wirkung majestätischer Erhabenheit hervor, wie das dunstfreie Himmelsgewölbe selbst, während die sturmbewegte See durch die sich als furchtbare Macht offenbarende Naturkraft, gegen welche das anschauende Subjekt sich ohnmächtig fühlt, jene andere Art der Erhabenheit zeigt, die wir schon bei den Lufterscheinungen als „Erhabenheit der Naturkraft" kennen gelernt haben. Eine ähnliche, wenn auch auf engere Grenzen beschränkte Wirkung solcher Erhabenheit zeigen große, von hohen Felsen eingeschlossene Gebirgseen, wenn sie vom Sturm aufgewühlt werden, während ihre ruhige Oberfläche, durch den Gegensatz zu der Schroffheit der kühn aufsteigenden Bergwände, nicht sowohl erhaben als anmutig wirkt, namentlich wenn sich mit diesem Eindruck der Ruhe eine freundlich-warme Beleuchtung verbindet. In ähnlichem Verhältnis wie das Meer zum See stehen die großen und mächtigen Ströme zu den kleineren Flüssen und Bächen, welche letzteren in dem leisen und neckischen Spiel der plätschernden Wellen ebenfalls einen wesentlich anmutigen Eindruck machen.

Selbstverständlich verbindet sich, wie schon erwähnt, mit diesen verschiedenen Wirkungsformen, welche dem Wasser als beweglichem Element angehören, die Mitwirkung der anderen beiden Elemente, nämlich des Lichtes und der Luft, zu einem Totaleindruck, welcher eine scharfe Trennung derselben für die Anschauung nicht zulassen, und zwar kann sich diese Mitwirkung nicht nur fördernd, sondern auch hemmend äußern: ein das Meer oder den Gebirgssee bedeckender Nebel z. B. nimmt der Wirkung viel von ihrer Schönheit, ja kann dieselbe sogar in den Eindruck trostloser Monotonie und Langweiligkeit verwandeln. — Als wesentliche, durch die Beleuchtung bedingte Wirkungsmomente sind beim Wasser noch seine spezifische Färbung, seine Transparenz und die Fähigkeit der Spiegelung zu erwähnen, welche unter günstigen Umständen durch Vermannigfaltigung der Wirkungen den ästhetischen Gesamteindruck bedeutend steigern

können. Die „Spiegelung“ haftet nur an der Oberfläche, die „Transparenz“ im Gegenteil läßt diese für die Anschauung verschwinden, während die „Färbung“ an beiden Eigenschaften, an der Flächenhaftigkeit wie an der Durchsichtigkeit teilnimmt. Die Färbung der Oberfläche ist wesentlich von der Färbung der Luft und der sonst sich in ihm spiegelnden Gegenstände, wie Berge, Bäume u. s. f., abhängig, während das klare Smaragdgrün, welches manche Gebirgsseen zeigen, teils dem Stoff des Wassers selbst angehört, teils auch von der am Boden des Sees wuchernden Vegetation herrührt. Daß auch diese Momente sich wesentlich an der naturschönen Wirkung, welche das Wasser auf die Anschauung ausübt, beteiligen, bedarf keines besonderen Nachweises.

4. Die Erde.

Die ästhetische Betrachtung der Erdoberfläche hat zwar unmittelbar nichts mit der wissenschaftlichen Untersuchung über die Strukturverhältnisse der Erdrinde und deren Entstehungsgeschichte (Geologie, Geognosie, Mineralogie) zu thun; gleichwohl ist die Wirkung, welche diese Verhältnisse, d. h. die Schichtung, Lagerung, Textur u. s. f. der Erdstoffe, sofern sie für die Anschauung zu tage treten, auf die letztere ausüben, gleichsam mit einem Nachfühlen der gewaltigen Bewegungen verbunden, aus denen sie entstanden sind: und diese Wirkung, verbunden mit der räumlichen Ausdehnung und Mannigfaltigkeit der Teile (Gebirgskonturen, Felsen, Schluchten, Thäler u. s. f.) trägt das Gepräge der Erhabenheit. Wenn dagegen die Formen in sanfteren Linien sich darstellen, so wirken sie anmutig, besonders wenn diese Sanftheit der Form sich mit einer lebensfrischen und farbenreichen Vegetation verbindet.

Der allgemeinste ästhetische Wirkungsgegensatz herrscht hier zwischen der Berg- und Thalformation einerseits und der Ebene andererseits. Während jene eine gewisse Analogie zur Luft- und Wolkenbildung zeigt, offenbart sich in der Ebene ein

formale Ähnlichkeit mit dem Wasser, namentlich mit dem Meere und den großen Seen; eine Analogie, die sich auch auf die jeseitigen Wirkungsarten erstreckt: große Ebenen, Steppen, Prärien u. s. f., die durch keine oder nur unbedeutende Erhöhungen, gleich Erdwellen, unterbrochen werden, wirken in ähnlicher Weise erhaben wie das Meer in seiner majestätischen Ruhe. und andererseits wirken hochstrebende Felspartien und mächtige Gebirgszüge wieder ähnlich wie Wolkenmassen, die sich gleichsam drohend übereinander türmen, während enger begrenzte ebene Thäler oder zwischen Wäldern sich ausbreitende lachende Fluren in ihrer anmutigen Wirkung der heiteren Fläche von Landseen zwischen grünenden Ufern vergleichbar sind.

In allen diesen mannigfaltigen Gestaltungen der Erdoberfläche kommen nun — und hierin liegt auch der Grund solcher Ähnlichkeit — die auf S. 96 ff aus dem allgemeinen Gegensatz der Gerad- und der Bogenlinigkeit entwickelten Formunterschiede zur Geltung, die sich hier zu den Sondergegensätzen einerseits des kühn-Geschwungenen, Hochstrebenden, Schroffen, Zackigen u. s. f., andererseits des sanft-Geschwungenen, in die Weite sich Ausdehnenden, Abgerundeten u. s. f. individualisieren, welche, als Einzelformen betrachtet, einen wesentlich symbolischen, in ihrem Zusammenhang einen harmonischen, bezw. unharmonischen Wirkungscharakter an sich tragen. — Hierzu treten nun noch die anderen bereits erwähnten Wirkungselemente hinzu, die den Totaleindruck wesentlich mitbestimmen: die Textur der Erdstoffe, soweit sie sich der Anschauung offenbar (Granit macht eine andere Wirkung als Basalt, dieser eine andere als Sandstein, Kreide, Schiefer u. s. f.), ferner die hiermit in Zusammenhang stehende Färbung des Gesteins, die Art seiner Bekleidung mit Vegetation u. s. f.; endlich, hinsichtlich der zufälligen Wirkung, die Art der Beleuchtung u. s. f. Es entsteht aus dem Zusammenwirken aller dieser differenten Wirkungselemente gewissermaßen eine Mischung von Sondereindrücken, deren jeder seinen bestimmten Charakter besitzt, die

aber in ihrer Gemeinsamkeit sich gegenseitig modifizieren und dadurch eine einheitliche Gesamtwirkung ausüben, welche als „landschaftlicher Charakter einer Gegend“ bezeichnet werden kann.

Der Hinweis auf den landschaftlichen Charakter abgegrenzter Teile der Erdoberfläche deutet bereits eine engere Sphäre der ästhetischen Naturbetrachtung an, die jetzt ins Auge zu fassen ist: die Belebung derselben durch die konkreten Sonderformen des unorganischen und organischen Gestaltungsprozesses in der Natur: Mineralreich, Pflanzenreich, Tierreich. Von diesen bildet das „Mineral“, als unmittelbarer Bestandteil der Erdrinde, die niedrigste Stufe in der Entwickelungsleiter dieser Formen, während das „Tierreich“ und innerhalb desselben wieder der „Mensch“, soweit er in den Bereich der Naturschönheit gehört, die höchste Stufe darstellt.

B. Die Sonderformen der Naturschönheit auf der Erde.

Im allgemeinen ist hinsichtlich des Ganges, den diese Entwickelung von den niedersten bis zu den höchsten Stufen erkennen läßt, zu bemerken, daß sich in demselben, in bezug auf die in der Entwickelung zu tage tretenden formalen Elemente, derselbe Fortschritt von der Gerad- zur Bogenlinigkeit einerseits und, im Zusammenhang damit, von der Symmetrie zur Proportionalität und von dieser zur Eurhythmie andererseits offenbart, den wir als allgemeines Grundgesetz der Formenbildung überhaupt gefunden haben. (Vgl. S. 104 ff.)

1. Die Mineralien.

Obschon, wie ausdrücklich wiederholt werden muß, das Interesse der ästhetischen Betrachtung der Erdoberfläche ein wesentlich anderes ist als das der wissenschaftlichen Untersuchungen über die Entstehungsgeschichte der Erdoberfläche auf Grund der Strukturverhältnisse derselben, so hat jene doch diese Strukturverhältnisse, sofern sie sich als charakteristische Formen für die Anschauung darbieten, unter dem Gesichtspunkt der Natur-

schönheit näher ins Auge zu fassen; schon deshalb, weil, wie früher bemerkt wurde, die Wirkung, welche sie auf die Anschauung und infolge dessen auf die Phantasie ausüben, gleichsam mit einer Vorstellung der gewaltigen Bewegungen verbunden sind, aus denen sie hervorgegangen sind. In dieser Hinsicht kann nun gesagt werden, daß die verschiedenen Prozesse, als deren Produkt das Mineral im allgemeinsten Sinne des Worts zu bezeichnen ist, sich wesentlich auf einen einfachen elementaren Gegensatz zurückführen lassen, nämlich auf die Thätigkeit einerseits des Feuers in erster, andererseits auf die des Wassers in zweiter Linie. Das Produkt des ersteren ist das Mineral im engeren Sinne, weil es als Resultat eines Erkaltungsprozesses des ursprünglich feurig flüssigen Erdkörpers, d. h. durch Übergang aus einem flüssigen in einen festen Zustand entstanden zu betrachten ist; das Produkt der zweiten Thätigkeit tritt in der Form der sogenannten Sedimentär- oder Flözgebirge auf, wie die Kohlen-, Kalk- und Kreideschichten: erstere Formation beruht auf einem wesentlich anderen Prinzip, das man ganz allgemein als „Kryſtallisation“*) bezeichnen kann, während das Prinzip des zweiten Bildungsprozesses lediglich als „Konglomeration“ erscheint; jenes ist linearischer, dieses punktueller Art. In dieser letzteren Formation offenbaren die Bestandteile, da sie sich nur äußerlich, durch bloße Kohäsion zu einer nicht völlig homogenen Masse verbinden, in dieser Verbindung noch keine bestimmte Anordnung, sondern bestehen lediglich aus einzelnen, zum Teil mikroskopisch kleinen Partikeln, wie die verschiedenen Erden, der Sand, der Sandstein, die Kreide u. s. f. Tritt dagegen, wie in der ersteren Formation, das Bildungs-

*) Selbstverständlich ist hier „Kryſtallisation“ nicht in dem spezifisch-naturwissenschaftlichen Sinne, sondern — wie aus ihrer Entgegensetzung zur „Konglomeration“ hervorgeht — in dem ganz allgemeinen Sinne zu verstehen, wonach darunter jedes Produkt eines mineralogischen Bildungsprozesses begriffen ist, das eben nicht, sei es vermittels Anschwemmung oder Druck, durch Kumulation entstanden ist.

gesetz mit intensiverer Wirkung auf, so kündigt es sich als Verbindung der einzelnen Partikeln zu krystallinischer Gestaltung der Masse an, und zwar beruht diese Gestaltung, wie überhaupt die Krystallbildung, hinsichtlich der äußeren und inneren Begrenzungslinien, bezw. -Flächen wesentlich auf dem Prinzip der Geradlinigkeit, ferner, hinsichtlich der darin zu tage tretenden harmonischen Beziehungen der den Krystall bildenden Teile auf dem Prinzip der symmetrischen Anordnung derselben. Allein insofern der Prozeß, d. h. der Übergang aus einem flüssigen zu einem festen Zustand, nicht nach allen Seiten hin dasselbe Maß der Bewegung zeigen kann, da er durch andere mechanische Einflüsse notwendig mancherlei Störungen ausgesetzt ist, so stellt sich die symmetrische Anordnung nur stellenweise als eine vollkommene regelmäßige dar; ja es kann durch Änderung der Bewegung im Prozeß die Geradlinigkeit unter Umständen durch Bogenlinien unterbrochen werden, wie man z. B. an der auf ganz analogem Gesetz beruhenden Bildung der sogenannten Eisblumen am frierenden Fensterschweiß beobachten kann. Auf diese Weise entstehen sehr verschiedenartige, vom Gesetz absoluter Symmetrie mehr oder weniger abweichende Krystallbildungen, die bald fächerartige, bald strauch- und baumartige, bald sternförmige u. s. f. Gestaltungen zeigen, und die durch ihre oft höchst phantastischen Formen, z. B. in der Stalaktitenbildung, eine bald anmutige, bald groteske Erscheinung darbieten.

Wenn schon diese Entstehungsweise dem Krystall das entschiedene Gepräge der Naturschönheit verleiht, so treten zu derselben nun noch anderweitige Momente hinzu, die gerade in dieser Sphäre durch ihre Schönheit von außerordentlicher ästhetischer Wirkung sind: vor allem die Reinheit und Intensität der Färbung vieler Mineralien, die deshalb auch vielfach als Pigmente in der Malerei verwandt werden, ihr spiegelnder Glanz, ihre oft wunderbare Transparenz, z. B. bei den Edelsteinen; Momente, die auch durch ihre symbolische Beziehung auf die Empfindung zur Geltung kommen. — Endlich kann

auch die damit zusammenhängende Gediegenheit der Struktur des rein Stofflichen der Mineralien, das Homogene in ihrer spröden Körperlichkeit, welches namentlich bei gewissen Metallen im Falle der Erschütterung als Klang sich offenbart, als ein besonderes Moment des Naturschönen für sie in Anspruch genommen werden. Es ist dies jenes Moment, welches, z. B. den musikalischen Instrumenten, die aus Metall bestehen, im Unterschiede von anderen (organischen) Materialien, wie Holz, Darmsaite u. s. f., den Charakter den spezifischen „Klangfarbe" verleiht, und das deshalb ebenfalls wesentlich ästhetische Bedeutung besitzt.

Wenn in der Kryſtallbildung bereits ein Element gesetzmäßiger Anordnung der Teile wirksam ist, so bleibt doch diese immerhin in den Grenzen des Mechanismus, weil die in dem Prozeß sich äußernde Bewegung kein aus einem inneren lebendigen Mittelpunkt (Keim) sich entwickelndes und das ganze Produkt durchdringendes Wachsen ist, sondern nur ein äußerliches Ansetzen neuer Teile (Anschießen der Kryſtalle), dem als solchem die Innerlichkeit überhaupt und damit das Leben fehlt. Ein Hinausgehen über diese Stufe des Mechanismus führt daher notwendig zu solcher Innerlichkeit der Entwickelung, d. h. zu einem Keimen von innen heraus; und dies offenbart sich in seiner einfachsten und, organisch betrachtet, niedrigsten Gestalt in der Pflanze.

2. Die Pflanzen.

Wenn im Kryſtall der Prozeß vollendet ist, so hört damit auch die Bewegung auf; d. h. diejenigen Teile, welche durch die Kryſtallisation ihre bestimmte Form erhalten haben, bleiben von diesem Augenblick an starr und tot. In der Pflanze dagegen nehmen auch die schon gebildeten Teile fortdauernd an der Bewegung teil; und dieser stetige, die ganze Pflanze durchdringende Fluß des Lebens ist konkret durch den in ihr zirkulierenden Saft repräsentiert. Die Pflanze gehört daher nicht mehr, wie das Mineral, allein dem Element der Erde an, außer insofern sie

an dieſelbe durch die Wurzelung gebunden iſt; im übrigen entnimmt ſie der Erde, wie auch den übrigen Elementen, dem Waſſer, der Luft und dem Licht, nur die elementaren Stoffe, um ſie durch chemiſche Umſetzung in die ihr eigentümlichen Lebensſtoffe ſich dienſtbar zu machen. Sie ſaugt auf, verdaut und atmet, d. h. ſie arbeitet chemiſch. Dieſer Fortgang vom Mechanismus zum Chemismus iſt ein geradezu ungeheurer: der erſte Schritt auf der langen Stufenleiter, die aus dem dunkeln Abgrund atomiſtiſch-vernunftloſer Naturkräfte bis zur bewußten Vernünftigkeit des ſubjektiven Geiſtes, d. h. zum Menſchen hinaufführt. Denn die Pflanze unterſcheidet ſich, im Zuſammenhange mit dem oben erwähnten Element des alle ihre Teile umfaſſenden ſtetigen Lebensprozeſſes, nicht nur dadurch vom Mineral, daß ſie überhaupt ein Lebendiges, ſondern daß ſie ein Individuum iſt, d. h. daß ſie eine Einheit [illegible], auch durch gehöriger Teile bildet, die nicht, wie [illegible] voneinander getrennt gültig zu einander verhalten, ſondern das Gepräge einer Mandern eines lebendigen Ganzen von weſentlich harmoniſcher heraus fortbildet. Daher [illegible] die, wenigſtens in der Ebene, vorſobald man in die Sphäre des Waldes, welche bei entſprechender ganz andere, intenſivere Melancholiſches, ja Geheimnisvolles hat, individuelle Lebendigkeit mit gebirgigem Terrain von bedeutender den aus dieſer folgendig werden, z. B. bei Wäldern, die aus ter Beziehung zu den zerklüfteten Felsabhängen zum Gipfel emſehen von ihrem allgnen gegenüber befindet ſich das anſchauende mäßigen Stufengang beim Walde der Ebene, vor einer bloßen ſie grünt, blüht, die es nicht hinaus zu blicken vermag, ſondern ſchlaf ſinkt, um ſo als Ganzes für ſich und zugleich als Teil ſich in eine innige Landſchaft Objekt der Anſchauung. Das Innere ſchauung, als dieſegen wird immer nur dann eine landſchaftlich lebendig empfun machen, wenn die der Anſchauung ſich darbietende namentlich in barkartigen Charakter zeigt, weil man ſonſt — im Stufengang d[illegible]inn des Worts — „den Wald vor lauter Bäumen während durch

auch die damit zuſammenhängende Gediegenheit der Struktur des rein Stofflichen der Mineralien, das Homogene in ihrer ſpröden Körperlichkeit, welches namentlich bei gewiſſen Metallen im Falle der Erſchütterung als Klang ſich offenbart, als ein beſonderes Moment des Naturſchönen für ſie in Anſpruch genommen werden. Es iſt dies jenes Moment, welches, z. B. den muſikaliſchen Inſtrumenten, die aus Metall beſtehen, im Unterſchiede von anderen (organiſchen) Materialien, wie Holz, Darmſaite u. ſ. f., den Charakter den ſpezifiſchen „Klangfarbe“ verleiht, und das deshalb ebenfalls weſentlich äſthetiſche Bedeutung beſitzt.

Wenn in der Kryſtallbildung bereits ein Element geſetzmäßiger Anordnung der Teile wirkſam iſt, ſo bleibt doch dieſe immerhin in den Grenzen des Mechanismus, weil die in dem Prozeß ſich äußernde Bewegung kein aus einem inneren lebendigen Mittelpunkt (Keim) ſich entwickelndes und das ganze Produkt durchdringendes Wachſen iſt, ſondern nur ein äußerliches Anſetzen neuer Teile (Anſchießen der Kryſtalle), dem als ſolchem die Innerlichkeit überhaupt und damit das Leben fehlt. Ein Hinausgehen über dieſe Stufe des Mechanismus führt daher notwendig zu ſolcher Innerlichkeit der Entwickelung, d. h. zu einem Keimen von innen heraus; und dies offenbart ſich in ſeiner einfachſten und, organiſch betrachtet, niedrigſten Geſtalt in der Pflanze.

2. Die Pflanzen.

Wenn im Kryſtall der Prozeß vollendet iſt, ſo hört damit auch die Bewegung auf; d. h. diejenigen Teile, welche durch die Kryſtalliſation ihre beſtimmte Form erhalten haben, bleiben von dieſem Augenblick an ſtarr und tot. In der Pflanze dagegen nehmen auch die ſchon gebildeten Teile fortdauernd an der Bewegung teil; und dieſer ſtetige, die ganze Pflanze durchdringende Fluß des Lebens iſt konkret durch den in ihr zirkulierenden Saft repräſentiert. Die Pflanze gehört daher nicht mehr, wie das Mineral, allein dem Element der Erde [illegible] inſofern ſie

an dieſelbe durch die Wurzelung gebunden iſt; im übrigen entnimmt ſie der Erde, wie auch den übrigen Elementen, dem Waſſer, der Luft und dem Licht, nur die elementaren Stoffe, um ſie durch chemiſche Umſetzung in die ihr eigentümlichen Lebensſtoffe ſich dienſtbar zu machen. Sie ſaugt auf, verdaut und atmet, d. h. ſie arbeitet chemiſch. Dieſer Fortgang vom Mechanismus zum Chemismus iſt ein geradezu ungeheurer: der erſte Schritt auf der langen Stufenleiter, die aus dem dunkeln Abgrund atomiſtiſch-vernunftloſer Naturkräfte bis zur bewußten Vernünftigkeit des ſubjektiven Geiſtes, d. h. zum Menſchen hinaufführt. Denn die Pflanze unterſcheidet ſich, im Zuſammenhange mit dem oben erwähnten Element des alle ihre Teile umfaſſenden ſtetigen Lebensprozeſſes, nicht nur dadurch vom Mineral, daß ſie überhaupt ein Lebendiges, ſondern daß ſie ein Individuum iſt, d. h. daß ſie eine Einheit [illegible] gehöriger Teile bildet, die nicht, wie [illegible] organiſch zuſammengültig zu einander verhalten, ſon[illegible] beim Mineral, ſich gleichdern eines lebendigen Ganzen [illegible]dern die Bedeutung von Gliedheraus fortbildet. Daher [illegible] beſitzen, das ſich ſtetig von innen

ſobald man in die Sphär[illegible]gewinnt der Begriff der „Schönheit“, ganz andere, intenſivere [illegible]e der Vegetabilität hinaufſteigt, eine individuelle Lebendigkeit Bedeutung. Aber nicht nur durch ihre den aus dieſer folgend[illegible] überhaupt, ſondern namentlich durch ter Beziehung zu dem Umſtand, daß die Pflanze in beſtimmſehen von ihrem allg[illegible] Jahreszeiten ſteht und dadurch, abgemäßigen Stufengan[illegible]meinen Wachstum, einen beſonderen, regelſie grünt, blüht, der Entwickelung durchläuft, m. a. W., daß ſchlaf ſinkt, um [illegible] Früchte trägt und ſodann in den Winterſich in eine im Frühling von neuem zu erwachen, ſetzt ſie ſchauung, als di[illegible]gere und ſympathiſchere Beziehung zur Anlebendig empfu[illegible]es dem ſtarren und in ſeiner Starrheit als unnamentlich in [illegible]denen Mineral[illegible] möglich iſt. Es giebt zwar, Stufengang [illegible]iſchen [illegible] Pflanzen, welche ſich ſolchem während [illegible]en[illegible] entziehen, indem ſie fort[illegible]ihr[illegible]urch Blätter treiben, blühen

auch die damit zusammenhängende Gediegenheit der Struktur des rein Stofflichen der Mineralien, das Homogene in ihrer spröden Körperlichkeit, welches namentlich bei gewissen Metallen im Falle der Erschütterung als Klang sich offenbart, als ein besonderes Moment des Naturschönen für sie in Anspruch genommen werden. Es ist dies jenes Moment, welches, z. B. den musikalischen Instrumenten, die aus Metall bestehen, im Unterschiede von anderen (organischen) Materialien, wie Holz, Darmsaite u. s. f., den Charakter den spezifischen „Klangfarbe" verleiht, und das deshalb ebenfalls wesentlich ästhetische Bedeutung besitzt.

Wenn in der Kryſtallbildung bereits ein Element gesetzmäßiger Anordnung der Teile wirksam ist, so bleibt doch diese immerhin in den Grenzen des Mechanismus, weil die in dem Prozeß sich äußernde Bewegung kein aus einem inneren lebendigen Mittelpunkt (Keim) sich entwickelndes und das ganze Produkt durchdringendes Wachsen ist, sondern nur ein äußerliches Ansetzen neuer Teile (Anschießen der Kryſtalle), dem als solchem die Innerlichkeit überhaupt und damit das Leben fehlt. Ein Hinausgehen über diese Stufe des Mechanismus führt daher notwendig zu solcher Innerlichkeit der Entwickelung, d. h. zu einem Keimen von innen heraus; und dies offenbart sich in seiner einfachsten und, organisch betrachtet, niedrigsten Gestalt in der Pflanze.

2. Die Pflanzen.

Wenn im Kryſtall der Prozeß vollendet ist, so hört damit auch die Bewegung auf; d. h. diejenigen Teile, welche durch die Kryſtallisation ihre bestimmte Form erhalten haben, bleiben von diesem Augenblick an starr und tot. In der Pflanze dagegen nehmen auch die schon gebildeten Teile fortdauernd an der Bewegung teil; und dieser stetige, die ganze Pflanze durchdringende Fluß des Lebens ist konkret durch den in ihr zirkulierenden Saft repräsentiert. Die Pflanze gehört daher nicht mehr, wie das Mineral, allein dem Element der Erde an, außer insofern sie

an dieſelbe durch die Wurzelung gebunden iſt; im übrigen entnimmt ſie der Erde, wie auch den übrigen Elementen, dem Waſſer, der Luft und dem Licht, nur die elementaren Stoffe, um ſie durch chemiſche Umſetzung in die ihr eigentümlichen Lebensſtoffe ſich dienſtbar zu machen. Sie ſaugt auf, verdaut und atmet, d. h. ſie arbeitet chemiſch. Dieſer Fortgang vom Mechanismus zum Chemismus iſt ein geradezu ungeheurer: der erſte Schritt auf der langen Stufenleiter, die aus dem dunkeln Abgrund atomiſtiſch-vernunftloſer Naturkräfte bis zur bewußten Vernünftigkeit des ſubjektiven Geiſtes, d. h. zum Menſchen hinaufführt. Denn die Pflanze unterſcheidet ſich, im Zuſammenhange mit dem oben erwähnten Element des alle ihre Teile umfaſſenden ſtetigen Lebensprozeſſes, nicht nur dadurch vom Mineral, daß ſie überhaupt ein Lebendiges, ſondern daß ſie ein Individuum iſt, d. h. daß ſie eine Einheit [illegible] auch [illegible] gehöriger Teile bildet, die nicht, wie [illegible] voneinander getrennt gültig zu einander verhalten, ſondern auch das Gepräge einer Mandern eines lebendigen Ganzen von weſentlich harmoniſcher heraus fortbildet. Daher [illegible] die, wenigſtens in der Ebene, vorſobald man in die Sphäre des Waldes, welche bei entſprechender ganz andere, intenſivere Melancholiſches, ja Geheimnisvolles hat, individuelle Lebendigkeit mit gebirgigem Terrain von bedeutender den aus dieſer folgendig werden, z. B. bei Wäldern, die aus ter Beziehung zu den zerklüfteten Felsabhängen zum Gipfel emſehen von ihrem allgen gegenüber befindet ſich das anſchauende mäßigen Stufengang beim Walde der Ebene, vor einer bloßen ſie grünt, blüht, die es nicht hinaus zu blicken vermag, ſondern ſchlaf ſinkt, um [illegible] als Ganzes für ſich und zugleich als Teil ſich in eine innidſchaft Objekt der Anſchauung. Das Innere ſchauung, als di[illegible]egen wird immer nur dann eine landſchaftlich lebendig empfu[illegible] machen, wenn die der Anſchauung ſich darbietende namentlich in [illegible]arkartigen Charakter zeigt, weil man ſonſt — im Stufengang [illegible]einn des Worts — „den Wald vor lauter Bäumen während durch

Gewächs einen eigenartigen Charakter verleiht, namentlich wenn er sich zum „Hain“ oder „Wald“ gruppiert. Das Laub hat teils seines lebhafteren Grüns, teils seiner größeren Mannigfaltigkeit der Blattform wegen etwas Heiteres und Erfrischendes, das namentlich im Frühling von hohem Reiz ist, während die Koniferen einen mehr ernsten, ja düsteren Charakter zeigen, der durch das säulenartig gerade Aufstreben des Stammes, sowie durch die symmetrisch-pyramidale oder, wie bei den Pinien, dachartig sich ausbreitende Gestaltung der Krone unterstützt wird. Der Laubbaum ist dagegen bei gedrungenerem Stamm in der Verzweigung unregelmäßiger und breitet sich zu einer weiteren und mannigfaltiger gestalteten Krone aus. Auch das einzelne Blatt zeigt hier die verschiedensten Formen, indem es [illegible] in den mannigfachsten Kombinationen mit der [illegible]igen Mittelpun[illegible] weshalb seine stilisierte (schematische) Produkt durchdringende[illegible]en Zwecken, z. B. in der architekto- Ansetzen neuer Teile (Ansch[illegible] wird. Man vergleiche beispiels- die Innerlichkeit überhaupt u[illegible]he mit dem herzförmigen der Hinausgehen über diese Stufe [illegible] und Esche mit dem abge- notwendig zu solcher Innerlichkeit [illegible] f. f. Diese und tausend einem Keimen von innen heraus; [illegible] Baum seinen individuellen seiner einfachsten und, organisch betrac[illegible] mit der nicht minder der Pflanze. [illegible] und Zweigbildung. —

2. Die Pflanze[illegible]tern Cypresse bis zur

Wenn im Kryſtall der Prozeß voller[illegible]schauung eine seinem auch die Bewegung auf; d. h. diejenigen T[illegible]usübt, dafür sprechen Kryſtalliſation ihre beſtimmte Form erhalte[illegible]Volkes mit ihm ver- dieſem Augenblick an ſtarr und tot. In d[illegible]n wiederklingen. — nehmen auch die ſchon gebildeten Teile fortd[illegible]aum ohne Stamm, wegung teil; und dieſer ſtetige, die ganze Pfla[illegible]wodurch ſich die Fluß des Lebens iſt konkret durch den in ihr [illegible]f die Anſchauung repräſentiert. Die Pflanze gehört daher nich[illegible]z In noch engerer Mineral, allein dem Element der Erde an, a[illegible]welche bereits, [illegible]e Flächen be-

decken, die eigentliche Bekleidung der Erde bilden; am unmittelbarsten ist dies bei den Gräsern und Moosen der Fall, welche für die riesenhaften Gestalten der Waldbäume gleichsam den Teppich darstellen, auf dem diese festen Fuß zu fassen scheinen.

Überhaupt liegt, abgesehen von der charakteristischen Schönheit der einzelnen Pflanze, sei diese nun Baum oder Strauch oder Kraut u. s. f., in ihrer Verbindung mit einander zu Gruppen einerseits und mit dem Boden andererseits ein besonderes und bedeutendes Moment der naturschönen Wirkung, das ihren landschaftlichen Charakter begründet. Wo Bäume gleicher oder doch ähnlicher Art als Masse wirken, entsteht die Form des „Waldes", während der Charakter des „Parks" — gleichviel ob absichtlich angelegt oder zufällig so gebildet — in der Verschiedenheit der Gruppen besteht, die durch ihre differente Färbung und Form sich voneinander abheben, auch durch Zwischenräume (Grasplätze, Teiche u. s. f.) voneinander getrennt sind und dadurch dem Totaleindruck das Gepräge einer Mannigfaltigkeit verleihen, welche von wesentlich harmonischer Wirkung ist. — Aber auch die, wenigstens in der Ebene, vorwaltende Einförmigkeit des Waldes, welche bei entsprechender Luftstimmung oft etwas Melancholisches, ja Geheimnisvolles hat, kann in Verbindung mit gebirgigem Terrain von bedeutender landschaftlicher Wirkung werden, z. B. bei Wäldern, die aus tiefen Schluchten an zerklüfteten Felsabhängen zum Gipfel emporklettern; denn ihnen gegenüber befindet sich das anschauende Subjekt nicht, wie beim Walde der Ebene, vor einer bloßen Baumwand, über die es nicht hinaus zu blicken vermag, sondern hier ist der Wald als Ganzes für sich und zugleich als Teil der gesamten Landschaft Objekt der Anschauung. Das Innere des Waldes dagegen wird immer nur dann eine landschaftlich schöne Wirkung machen, wenn die der Anschauung sich darbietende Partie einen parkartigen Charakter zeigt, weil man sonst — im eigentlichsten Sinn des Worts — „den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht."

und Früchte tragen; allein diese machen eben deshalb einen weit geringeren Eindruck individueller Lebendigkeit als diejenigen, welche, wie die meisten Pflanzen der mäßig warmen Zonen, solcher periodischen Entwickelung unterworfen sind. Denn dies zeitweise aufeinander folgende „Grünen", „Blühen", „Früchtetragen" (und scheinbare „Absterben") innerhalb eines Jahreslaufes bezeichnet zugleich den Stufengang des höheren organischen Lebens im ganzen, in dessen mittelster Stufe, der „Jugendblüte", sich alle Schönheitsgestaltung desselben in höchster Vollendung offenbart. Knospende Blätter, Blüten und Früchte zu derselben Zeit an derselben Pflanze wirken daher auf die Anschauung im Grunde fast als etwas beunruhigend Naturwidriges, als ein Widerspruch gegen die Idee der stetigen Lebensentwickelung, wie sehr man auch aus anderen als ästhetischen Gründen solch' [illegible] bigen Mittelpunkt [illegible] Lebenskraft bewundern mag.

Produkt durchdringende[illegible]eile der Pflanze sind die Wurzel, der Ansetzen neuer Teile (Ansch[illegible] Blüten, bezw. Früchte tragenden die Innerlichkeit überhaupt un[illegible]Krone" bilden: dies ist wenig- Hinausgehen über diese Stufe [illegible] der Pflanze, von der jedoch notwendig zu solcher Innerlichkeit [illegible]ildungen niederer Art zu einem Keimen von innen heraus; [illegible]nche unmittelbar, nämlich seiner einfachsten und, organisch betrac[illegible] der Wurzel sogleich in der Pflanze. [illegible]a sogar nicht einmal [illegible]e mit ihren Stengeln

2. Die Pflanzen[illegible]n weiter eins aus dem

Wenn im Krystall der Prozeß voller[illegible] Phyllodendron, die auch die Bewegung auf; d. h. diejenigen [illegible]Faltigkeit in der Ge- Krystallisation ihre bestimmte Form erhalten[illegible]hetischen Charakter, diesem Augenblick an starr und tot. In d[illegible]hönheit, wie bei nehmen auch die schon gebildeten Teile fortda[illegible] bald das einer wegung teil; und dieser stetige, die ganze Pfla[illegible] Grotesken und Fluß des Lebens ist konkret durch den in ihr z[illegible]der elementaren repräsentiert. Die Pflanze gehört daher nicht[illegible]g der Pflanze Mineral, allein dem Element der Erde an, a[illegible] sie neben der

dem letzteren eigentümlichen Geradlinigkeit, z. B. in dem aufwärtsstrebenden geraden Stamm, auch die Bogenlinigkeit, z. B. in den Begrenzungslinien der Blätter, und neben der Symmetrie, z. B. in der Regelmäßigkeit der Blattstellung, bereits bis zu einem gewissen Grade das Element der Proportionalität, namentlich in dem quantitativen Verhältnis der Teile zu einander und zum Ganzen zur Geltung kommen läßt.

Für die ästhetische Betrachtung der Pflanze hat zwar die botanische Klassifikation, da sie auf wesentlich äußerlichen Kriterien wie Zahl der Staubfäden u. s. f. beruht, ebensowenig Wert wie für die ästhetische Betrachtung des Minerals die Geologie; gleichwohl lassen sich in der Gesamtgestaltung der Pflanzen drei verschiedene Hauptformen unterscheiden, die kurz als baum-, strauch- und krautartige Bildungen bezeichnet werden können, denen sich dann noch besondere Formen [illegible] (u. s. f.) voneinander getrennt pflanzen", der „Moose", der „Pil[illegible]" anschließen. Gemeinsam ist ihr[illegible]druck das Gepräge einer Man- Wurzel — denn es giebt Pf[illegible] von wesentlich harmonischer Zweige, die nur aus Blätte[illegible] die, wenigstens in der Ebene, vor- die Wurzel kommt, weil [illegible]s Waldes, welche bei entsprechender Anschauung nicht in bet[illegible]Melancholisches, ja Geheimnisvolles hat, bildung eine solche Mann[illegible]it gebirgigem Terrain von bedeutender strengen Gesetzmäßigkeit[illegible]g werden, z. B. bei Wäldern, die aus willkür anheim zu f[illegible]zerklüfteten Felsabhängen zum Gipfel em- der Grund, weshalb[illegible]en gegenüber befindet sich das anschauende Grade einer bestimmt[illegible] beim Walde der Ebene, vor einer bloßen als das Tier, ander[illegible] die es nicht hinaus zu blicken vermag, sondern einen viel weiteren[illegible] als Ganzes für sich und zugleich als Teil in formaler Hinsi[illegible]dschaft Objekt der Anschauung. Das Innere

Der Baum[illegible]egen wird immer nur dann eine landschaftlich zum Teil imp[illegible] machen, wenn die der Anschauung sich darbietende Pflanze, glieder[illegible]arkartigen Charakter zeigt, weil man sonst — im „Laub"- und [illegible]Sinn des Worts — „den Wald vor lauter Bäumen im wesentliche[illegible]

ſcheinen, z. B. eine Kröte, ein Krokodil, ein Nashorn u. ſ. f., weil in dieſer Sphäre der Begriff der „Proportionalität“ eine tiefere Bedeutung erhält und ſich damit außerdem die höhere Form des Harmoniſchen, nämlich die der Eurhythmie, verbindet.

Hiervon liegt der Grund wieder darin, daß das Tier, als ſelbſtändiges, nicht mehr wie die Pflanze an den Erdboden gefeſſeltes Individuum, mit allen ſeinen Teilen für die Anſchauung als ein Ganzes vorhanden iſt, deſſen Gliederung ſich nicht bloß linearisch in der Richtung von unten nach oben entwickelt, ſondern um ein Lebenszentrum, das Herz, nach allen Richtungen hin ſich gruppiert, außerdem aber darin, daß es durch ſeine freie Bewegung die Vorſtellung organiſcher Lebendigkeit und Individualität in viel konkreterer Weiſe hervorruft. Es ſteht deshalb dem Menſchen, der übrigens vom Geſichtspunkt der Naturſchönheit derſelben Sphäre angehört, inſofern er die höchſte und edelſte Form der animaliſchen Schönheitsgeſtaltung darſtellt, ſo unendlich viel näher als die Pflanze, daß zwiſchen dieſer und dem Tier ſich eine ebenſo große Kluft öffnet, wie die, welche andererſeits zwiſchen Pflanzen und Mineral beſteht.

Wenn die Pflanze dem ſtarren oder richtiger erſtarrten, d. h. toten Mineral gegenüber ein ſchon Lebendiges iſt, ſo beſitzt ſein Lebendigſein doch noch keine individuelle Empfindung, ſondern ihre Individualität haftet für die Anſchauung lediglich an der äußeren Geſtaltung; das Tier dagegen iſt nicht nur ein Lebendiges, ſondern, weil mit Empfindung begabt, zugleich ein Beſeeltes. Dies iſt der charakteriſtiſche Unterſchied zwiſchen den beiden Naturgebieten. Allerdings giebt es mancherlei Zwiſchenformen, in denen dieſer Gegenſatz ſich zu vermiſchen ſcheint und die, weil ſie weder nur Pflanzen noch ſchon Tiere in dem obigen Sinne ſind, als Pflanzentiere oder Tierpflanzen bezeichnet zu werden pflegen; ja einige wirkliche Pflanzen, wie die Mimoſen, ſcheinen bereits eine Empfindung zu beſitzen, indem ſie z. B. Inſekten, die ſich in ihre Blütenkelche verirren, durch Zuſammen-

klappen der Blätter fangen, um sie auszusaugen, während anderer-seits manche Seetiere nicht nur ein bloßes Pflanzenleben führen, sondern auch wie die Seerosen, Seeanemonen u. a. m. völlig das Aussehen von Pflanzen haben. Aber derartige Erschei-nungen dürfen nicht als Ausnahmen betrachtet werden, sondern lediglich als Übergangsgebilde, welche auf einer unfertigen Ent-wickelungsstufe — sei es beim Fortgang zur vegetabilischen oder zur animalischen Sphäre — stehen geblieben sind. Für die ästhetische Anschauung aber haben daher solche unfertigen Gebilde nur sehr relativen Wert, wogegen, wenn schlechthin von „Pflanze" und „Tier" die Rede ist, diese Begriffe in ihrer festen Gegensätzlich-keit, d. h. als spezifisch getrennte Sphären, gefaßt werden müssen.

Unter diesem Gesichtspunkt unterscheidet sich das Tier, wie bemerkt, spezifisch dadurch, daß es nicht nur „Leben", sondern Seele und die ihrer Thätigkeit entsprechenden Organe, Sinne, besitzt. Diese Seelenhaftigkeit ist es daher auch vorzugsweise, welche, weil sie sich zugleich in der dem Menschen analogen Gestaltung und namentlich in der Stimme, womit die höheren Tiere be-gabt sind, ausdrückt, das Tier zum Menschen in eine sympatische Beziehung setzt, welche seinem Verhältnis zur Pflanze völlig fremd ist. Das Atmen, das willkürliche Aufnehmen von Nahrung, sowie das Verdauen derselben, das Wachstum von innen heraus, die Fortpflanzungsweise, das Bezeugen von Schmerz und Freude u. s. f. sind Lebens- und Seelenfunktionen, die schon deshalb eine höhere Stufe der Entwickelung gegen die analogen Funktionen der Pflanze offenbaren, weil sie beim Tier an bestimmte, von einander getrennte Organe gebunden sind, während sie sich bei der Pflanze indifferent über das ganze Individuum verbreiten: das Ein- und Ausatmen z. B. fungiert bei dieser zugleich als Nahrung einnehmen und Verdauen, das Fortpflanzen kann eben-sowohl durch mechanische Teilung (Ableger), wie durch Besamung, durch Okulieren u. s. f. geschehen. Aber wenn in dieser Be-ziehung immer noch eine gewisse Analogie zwischen Pflanze und Tier herrscht, so stellt sich dieses völlig different über jene, daß

es außerdem mit Organen ausgestattet ist, die ihm eine über das bloße Vegetieren weit hinausreichende Lebens- und Thätigkeitssphäre eröffnet: dies sind die auf Wahrnehmung der Außenwelt gerichteten Sinneswerkzeuge. Indem die Außenwelt für das Tier Objekt der Wahrnehmung wird, erhebt sich seine Individualität über die der Pflanze hinaus zu der höheren Stufe der Subjektivität. Als sich frei bewegendes Subjekt sucht und wählt das Tier seine Nahrung sowie die Mittel zu seiner Fortpflanzung, während die an den Boden gefesselte Pflanze beides dem Zufall überlassen muß. Endlich ist das Tier durch seine freie Bewegung nicht nur fähig, sich zufälligen Angriffen zu entziehen, sondern es besitzt auch in seinen Bewegungs- und anderen Organen Mittel sowohl der Verteidigung wie selbst des Angriffs, während die Pflanze verteidigungslos jedem Angriff preisgegeben ist, geschweige denn, daß sie selber zu einer solchen schreiten könnte. Zwar giebt es auch hier scheinbare Ähnlichkeiten; so könnte man beispielsweise die Dornen verschiedener Pflanzen als solche Verteidigungswaffen betrachten, die in den Stacheln des Igels, der auch weiter keine anderen Mittel der Verteidigung besitzt, ein Analogon finden; allein das sind nur vereinzelte Erscheinungen, die ohnehin immer den großen Unterschied zeigen, daß dem Tier eine durch seine freie Bewegung begründete Willkür im Gebrauch der Waffen zusteht, welche der Pflanze fehlt.

Fassen wir nunmehr die Gestalt des Tiers — unter vorläufiger Nichtberücksichtigung der niederen, dem normalen Begriff noch nicht völlig adäquaten Entwickelungsstufen — ins Auge, so erkennen wir, daß sein Körper, entsprechend den oben angedeuteten Funktionsdifferenzen, in vier verschiedene Gruppen oder Hauptteile sich gliedert: a. der Kopf mit den vornehmsten, auf die Wahrnehmung (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken) gerichteten Sinnesorganen, b. die Brust, welche, die Atmungsorgane und das Herz, als Zentrum des ganzen Organismus, bergend, durch den Hals zugleich mit dem Kopf verbunden und

von ihm getrennt ist, c. der Unterleib, der die niederen Funktionen, namentlich die der Verdauung und Fortpflanzung, vereinigt, und endlich d. die Bewegungsorgane, welche des Gleichgewichts halber, da sie den Körper zugleich zu tragen bestimmt sind, in symmetrischer Stellung teils zu beiden Seiten der Brust, teils des Unterleibs gleichsam aus dem Körper herauswachsen. Je bestimmter diese Gliederung sich gestaltet, desto höher steht das Tier auf der Stufenleiter der organischen Entwickelung als organisch-beseeltes Lebewesen; je mehr sie ineinander übergeben und als Teile im Ganzen verschwinden, eine desto niedrigere Stufe nimmt es ein; desto weiter entfernt es sich aber auch von dem Menschen als anschauendem Subjekt hinsichtlich des Eindrucks, den es unter dem Gesichtspunkte der Naturschönheit macht. Manche quallenartige Seetiere z. B. sind an sich, d. h. wenn man davon absieht, daß es Tiere sind, in Färbung und Form außerordentlich schön; aber ihre Schönheit hat mehr einen pflanzenartigen, bezw. kryſtalliniſchen Charakter, weshalb sie denn auch nach diesem benannt werden, wie die Seerosen, Seefedern, Seesterne u. s. f. Erinnern wir uns aber daran, daß es weder Pflanzen noch Mineralien, sondern eben Tiere sind, so wird die reine Anschauung durch solche Reflexion sofort verstimmt, und es tritt unter Umständen sogar an die Stelle symmetrischer Empfindung die des Widerwillens und Ekels. Man erkennt hieraus, daß auch in dieser Sphäre die reine Anschauung sich von der substanziellen Empfindung, welche durch die Vorstellung von dem Zusammenhang zwischen dem äußeren und inneren Organismus erweckt wird, beeinflussen läßt, weil die Empfindung für Schönheit, wenn es sich um natürliche Gebilde handelt, nicht abstrakter, sondern wesentlich konkreter Natur ist.

Hiernach ist bei der ästhetischen Betrachtung des Tiers zunächst die Stellung zu berücksichtigen, die es im Reich des Naturschönen überhaupt einnimmt, sodann ein Unterschied zu machen zwischen seiner Gestalt, als äußerlicher Gesamtkonstruktion

seiner Glieder, und der Form seiner Lebensäußerung, die in der Bewegung dieser Glieder zur Erscheinung gelangt. Zwischen beiden Anschauungsformen herrscht nämlich nicht selten ein Widerspruch, der als solcher einen wesentlichen Einfluß auf die ästhetische Empfindung ausübt, indem er bald in entschiedener Weise häßlich, bald nur komisch wirkt.

1. Auf den untersten Stufen stehen diejenigen Bildungen, in denen noch der größte Mangel an prägnanter Gliederung der Teile herrscht. Da nun die normale Gliederung in der Differenzierung der oben erwähnten vier Gruppen: Kopf, Brust, Unterleib und Bewegungsorgane besteht, und da diese konstruktiv durch das Knochengerüst zusammengehalten werden, welches seinerseits — wie die Pflanze aus der Wurzel — so aus der Wirbelsäule sich entwickelt, so wird sich die mangelnde Differenzierung notwendig zunächst als Fehlen der Wirbelsäule manifestieren: demnach bilden die wirbellosen Tiere, welche wieder unter sich zahlreiche Abstufungen umfassen, die niedrigste Stufe des animalischen Bildungsprozesses. Am tiefsten stehen die fast nur eine bloße Schleimmasse darstellenden ekelhaft häßlichen Darmtiere, die weiter nichts als Magen sind und deren Mund zugleich als After fungiert; ferner die Polypen, Quallen, Medusen und die den Übergang zu den Würmern bildenden Sterntiere. Diese erinnern zum teil an Pflanzen, wie die Seefeder, zum teil an mineralische Bildungen; in letzterer Hinsicht namentlich durch die kalkartigen Absonderungen, aus denen sie sich feste Gehäuse schaffen, an und in denen sie festsitzen, wie die Korallen und Muscheltiere. Diese Gehäuse sind oft von großer Schönheit in Färbung wie in Form, welche letztere vielfach durch ihre mehr oder minder regelmäßige, kristallinische oder spiral- und muldenförmig gewundene Gestaltung an schöne mineralische Bildungen erinnert, während die darin hausenden Tiere ästhetisch wertlos oder geradezu häßlich bis zur Widerwärtigkeit erscheinen. — Auch mit den Würmern, obschon sie etwas höher stehen, mag sich die ästhetische Empfindung nicht

gern befaſſen, weil ſie, wenn auch in ihrer Geſtalt die blaſen-, kugel- und ſchleimförmige Natur der Weichtiere durch die Längenausſtreckung überwunden erſcheint, immerhin noch zu ſehr einer organiſchen Gliederung widerſtreben und dafür faſt durchgängig den Eindruck einer bis zum Ekelhaften gehenden Häßlichkeit hervorbringen. — Einen Schritt weiter treffen wir auf die Kruſtazeen, welche aus einem andern Grunde, nämlich einerſeits durch die für unſere Empfindung widerſinnige Vorkehrung des Verhältniſſes von Fleiſch und Knochen — denn ſie tragen die naturgemäß das Skelett als das innere architektoniſche Gerüſt für die Fleiſchumhüllung bildende Knochenſubſtanz als eine das Ganze umhüllende harte Schale äußerlich an ſich — als entſchieden häßliche Bildungen abſtoßen und andererſeits durch eine Menge ſurrogativer Organe, wie Fühlhörner, Zwickſcheeren, Zangen, Saugrüſſel, Fangarme und dergl. einen unheimlichen, meiſt auch ekelhaften Eindruck mnchen. Nur wo das Unheimliche, welches z. B. noch dem Skorpion, der Schildkröte (trotz ihrer Ungefährlichkeit), der Krabbe u. ſ. f. anhaftet, bis zu einem gewiſſen Grade verſchwindet, wie beim Krebs, kann die Wirkung des Häßlichen zu der des Komiſchen ſich mildern, das hier — beim Krebs — beſonders auch in der verkehrten und unbehilflichen Art der Fortbewegung ſeinen Grund hat.

Die bisher erwähnten Tiergattungen gehören — und dies iſt ein weiterer Grund, weshalb ſie uns unſympathiſch ſind — meiſt einem Element an, das uns als luftatmenden Geſchöpfen ſelber etwas Fremdartiges hat, dem Waſſer nämlich und namentlich dem durch ſeine geheimnisvolle Tiefe, im Vergleich mit der Luft, unheimlichen Meere. In demſelben Element leben nun auch die Fiſche und die Wale, welche daher ebenfalls für unſere Empfindung etwas Rätſelhaftes und Kurioſes haben. Da dieſelben jedoch bereits zu den Wirbeltieren, und zwar die erſteren als deren unterſte Stufe, zählen, ſo können ſie hier noch nicht in betracht gezogen werden.

2. Die erste, das Wasser mit der Luft vertauschende Klasse der wirbellosen Tiere sind die Insekten, welche sich hinsichtlich der Gestaltung im allgemeinen an die Krustazeen anschließen, und in denen sich trotz ihrer Wirbellosigkeit ein Anfang zu prägnanterer Gliederung zeigt: Kopf, Brust, Unterleib und Bewegungsorgane sind geschieden, aber ihr Zusammenhang ist noch ein sehr lockerer, weil er nicht auf der architektonischen Konstruktion eines Knochengerüstes beruht, sondern nur in leichter Muskelfaserverbindung besteht. Gewissermaßen zum Schutz gegen die Gefahr eines Zerreißens dieser Verbindung ist daher der Leib vieler Insekten, z. B. der Käfer, mit einer harten Kruste umgeben, welche zugleich als Bedeckung der Flügel dient, womit sie sich in die Luft erheben. Jener Geschiedenheit der Teile mangelt außerdem ein wesentliches Element der Schönheit, nämlich die Proportionalität der Gliederung: der dicke, unförmliche Unterleib namentlich, welcher meist mehr als die Hälfte des ganzen Körpers einnimmt, steht zu den langen, dünnen und vielgliedrigen Beinen in gar keinem Verhältnis; hiezu kommen die auch ihnen eigentümlichen unheimlichen Fühlhörner, die glotzend vorstehenden Augen, der giftige Stachel, mit welchem der Hinterteil von vielen bewehrt ist u. s. f.; alles das begründet die Abneigung, welche der natürlich empfindende Mensch gegen sie fühlt, und die noch größer sein würde, wenn nicht viele durch schöne Färbung und die immerhin anmutige Beweglichkeit, wie bei den Schmetterlingen, andere durch ihre Intelligenz, welche sie namentlich beim Bau ihrer Wohnungen bethätigen, wie die Bienen, die Ameisen u. s. f., ja, auch durch den Genuß, den sie gewähren, z. B. durch Bereitung von Honig, mit ihrer Häßlichkeit einigermaßen versöhnten. — Daß übrigens die Insekten unter den Wirbellosen immerhin durch ihre Intelligenz die höchste Stufe einnehmen, ist unbestreitbar, obschon der in ihrer Bewegung vorherrschende Charakter des Krabbelns, Bohrens, Wühlens, ziellos Umherflatterns, Schwirrens u. s. f., zwar den Eindruck einer fast leidenschaftlichen Rührigkeit, zugleich aber

auch oft den unverschämter Zudringlichkeit und bornierten Eigensinnes macht, welcher in dem anschauenden Subjekt eine sympathische Empfindung nicht aufkommen läßt; ganz abgesehen davon, daß viele, wie die Schnaken, Mücken, Moskitos, Fliegen, Bremsen, Wespen, Heuschrecken, Wanzen, Flöhe, Läuse u. s. f. eine widerwärtige Plage für Mensch und Vieh sind.

3. Wenn man auf die unendlich verschiedenen Formen der wirbellosen Tiere zurückblickt, so kann man nicht umhin, sie samt und sonders als eine Reihe von Versuchen der Natur zur Auffindung der normalen Gestaltung des tierischen Organismus zu betrachten. So bilden sie in ihrer Gesamtheit nur eine Vorstufe für die höhere Organisation, welche erst in den Wirbeltieren wirklich erreicht wird; jedoch auch hier nur stufenweise in allmählichem Aufsteigen von unvollkommeneren zu vollkommeneren Formen. — Die unterste, ebenfalls noch dem Element des Wassers, wie die Weichtiere, angehörige Stufe derselben nehmen, wie schon bemerkt, die Fische ein. In ihnen stellt sich bereits ein die fleischigen Teile innerlich zusammenhaltendes Knochengerüst, das Grätensystem, dar; allein eine eigentliche Gliederung und schärfere Unterscheidung der Teile ist bei ihnen noch nicht vorhanden, weniger sogar als bei den der Luft angehörigen Insekten: Leib, Kopf und Schwanz ziehen sich wieder in eine ungetrennte Form zusammen, während die Bewegungsorgane, dem Element gemäß, zu bloßen Rudern sich gestalten; eine Form, in welche auch der Schwanz, gleichsam als Steuer für die Richtung der Bewegung, ausläuft. Das nunmehr rotgewordene Blut deutet zwar ebenfalls auf eine höhere Organisation, aber es hat eben nur die Farbe, noch nicht die Wärme des höheren organischen Lebens; im besonderen weist aber die Stummheit der Fische, welche sie mit den früher betrachteten Tiergattungen teilen, auf einen Mangel an innerer Seelenthätigkeit, der sich auch in ihren unbeweglichen Glotzaugen ausdrückt. Mit dieser (organisch betrachtet) relativen Form- und Seelenlosigkeit in

der allgemeinen Gestaltung des Fisches steht nun die außerordentliche Leichtigkeit und blitzartige Geschwindigkeit, womit er sich in seinem Element so frei wie der Vogel in der Luft bewegt, in einem eigentümlichen Kontrast, der, in Verbindung mit der oft großen Schönheit seiner Bekleidung, den silberglänzenden und perlmutterartig schillernden Schuppen, die Plumpheit seiner Körperbildung einigermaßen vergessen läßt. Übrigens modifiziert sich die allgemeine Fischgestalt in den unendlich verschiedenen Arten, worin sich diese Klasse auseinanderlegt, in mannigfaltigster Weise: es giebt langgestreckte und fast kugelförmige, scheiben-, keulen- und hammerförmige Fische; Bildungen, die vielfach etwas Rätselhaftes, ja Unheimliches besitzen, das zuweilen durch die barocke Gestaltung plumpkomisch, oft aber auch abschreckend häßlich wirkt.

4. Da die Natur nirgends Sprünge macht, sondern in ihren Versuchen zur Auffindung der normalen, d. h. der Idee organischer Totalität adäquatesten Gestaltung, schrittweise zu Werke geht, so stellt sie in dem Übergang von den im Wasser zu den auf dem Lande lebenden Wirbeltieren zunächst eine Zwischengattung auf, welche an beiden Elementen partizipiert: die Amphibien, deren Gebiet wieder eine unendliche Menge der verschiedensten Formen umfaßt, welche alle mehr oder weniger einen häßlichen, selten einen komischen, öfters dagegen einen furchtbaren Eindruck machen. Im Allgemeinen kann man vier Hauptformen unterscheiden, welche durch die Schlange, den Molch, die Eidechse und den Frosch repräsentiert werden. —

Der unheimliche Eindruck, den die Schlange auf die Anschauung hervorbringt, liegt nicht bloß in der Erinnerung an ihre Gefährlichkeit, sondern auch hier hauptsächlich in dem Kontrast, der sich zwischen der sanften Rundung ihrer Bewegungen und der Abwesenheit aller äußerlichen Bewegungsorgane ihres kalten, klebrigen, langgestreckten Leibes offenbart, sowie in dem funkelnden Blick ihrer uns gewissermaßen dämonisch anstarrenden Augen und in dem blitzartigen Vorstrecken der fadenförmig ge-

spaltenen Zunge. — Bei dem Molch ist es dagegen der Widerspruch zwischen dem langgestreckten, geschwänzten Körper mit den kurzen, plumptappenden Beinen, in Verbindung mit der ebenfalls ekelhaft nackten und klebrigen Haut, was widerwärtig wirkt, während die Saurier, wenigstens in den kleineren Eidechsenarten, viel Anmutiges haben, in ihren größeren dagegen, dem Kaiman, dem Krokodil, dem Alligator u. s. f., schon durch ihre Gefährlichkeit, außerdem aber auch durch ihre grotteske Plumpheit einen furchtbaren Eindruck machen. Die vorhistorischen Saurier, von denen man zuweilen versteinerte Exemplare findet, müssen schreckliche Tiere gewesen sein, wenn man erwägt, daß die Wirbelsäule des früher in Nordamerika lebenden „Basilosauros" eine Länge von ca. 100 Fuß besaß. — Komisch wirkt der Frosch durch seine auf den Sprung organisierten langen Hinterbeine und seine quakende Stimme, während die dickgeschwollene Kröte einen ekelhaften Eindruck hervorbringt. — Charakteristisch ist für diese Klasse, im Unterschied von den reinen Wassertieren, der Anfang der Stimmentwickelung, welche allerdings noch sehr beschränkt ist.

5. Der Übergang von den „Wasser"- zu den „Landtieren", welcher sich in der Gestaltung der Amphibien vollzieht, beruht, da er wesentlich mit einem Wechsel des Atmungsprozesses verbunden ist, eigentlich auf einem Übergang vom Wasser zur Luft: so ist es zunächst nicht das Land, d. h. das Element der Erde, sondern die Luft, durch welche die nächst höhere Stufe bestimmt wird. Sofern also die Amphibien die betreffende Zwischenstufe repräsentieren — ein Beweis liegt in dem charakteristischen Umstande, daß die Frösche in ihrem ersten fischähnlichen (geschwänzten) Zustande als „Kaulquappen" noch mit Kiemen, erst später nach ihrer Metamorphose mit Lungen atmen —, muß diejenige Klasse als die nächste Entwickelungsstufe betrachtet werden, deren spezifisches Element die Luft ist: die Vögel. — Der Vogel teilt mit der Amphibie (allerdings auch mit dem Fisch, zu dem er aber im übrigen einen Gegensatz bildet) die

Eigenschaft des Eierlegens. Auch sonst ist seine Ähnlichkeit mit gewissen Amphibien, z. B. mit der Eidechse, nicht zu verkennen, nur daß sie, durch die Befiederung verdeckt, nicht ins Auge fällt. Denkt man sich die Befiederung fort, so erkennt man, daß die Gliederung der Vorderbeine der Amphibien sich beim Vogel als Gliederung der Flügelknochen wiederholt, während die Hinterbeine mit den Krallen geblieben sind. Hier ist also von einer Ähnlichkeit mit dem Fisch keine Rede mehr (18). Dazu kommt der auf beweglichem Halse sitzende Kopf, das Atmen durch die Lungen u. s. f.; Momente, die, wenn auch nicht gerade auf eine Stammverwandtschaft, so doch auf eine Ähnlichkeit mit den Sauriern hinweisen, mit der Fischbildung aber gerade in Widerspruch stehen. Vor allem aber stellt sich der Vogel zum Fisch dadurch in einen Gegensatz, daß er als spezifisches „Lufttier" eine Stimme besitzt, die unendlicher Modifikationen fähig ist und bei ihm zuerst in bestimmter Weise als Ausdruck innerer Seelenbewegungen, d. h. als melodischer Ton, zur Erscheinung gelangt. Daß andererseits der Vogel mit dem Saurier in naher Beziehung steht, geht namentlich aus der überraschenden Ähnlichkeit des Skeletts hervor, die so groß ist, daß sie oft bei Auffindung vorhistorischer Überreste zu Verwechselungen geführt hat. —

Der Vogel ist jedoch nicht bloß Luft-, sondern auch Landtier außerdem giebt es Arten, die als Schwimmvögel auch an dem Element des Wassers, wenn auch nur an dessen Oberfläche, partizipieren. Diese Beteiligung an drei verschiedenen Elementen enthält die wesentlichen Bedingungen für die charakteristischen Unterschiede seiner Gestaltung, namentlich auch für die mehr oder minder schöne Form seiner Bewegungen. Diejenigen Vögel, welche vorzugsweise auf die Bewegung in der Luft, d. h. auf den Flug, organisiert sind, gewähren in dieser Bewegung durch den Anblick des leichten, freien Schwebens und rhythmischen Flügelschlagens einen anmutigen Eindruck, der bei größeren Arten, z. B. dem Adler, durch die Vorstellung der Kraft und Wildheit, welche sich damit verbindet, das Gepräge einer gewissen

Erhabenheit annehmen kann. Ebenso gewähren die Schwimmvögel, z. B. der Schwan, wenn er mit halberhobenen Flügeln gleich sich blähenden Segeln und schön geschwungenem Halse daher fährt, eine graziöse Erscheinung, die aber, sobald sie das für ihre Bewegung passende Element verlassen, um das Land zu betreten, sofort sich in Unbehülflichkeit und Plumpheit verwandelt; wogegen die speziell auf das Land (statt auf die Luft oder das Wasser) angewiesenen Vögel, wie die Strauße, Kasuare u. s. f. wieder unbehilflich erscheinen, sobald sie zu fliegen versuchen. Endlich giebt es auch Bildungen, welche teils in einzelnen Gliedern, teils im allgemeinen Körperbau einen derartigen Mangel an Proportionalität verraten, daß sie einen, wenn auch nicht gerade häßlichen, so doch wunderlichen, oft auch komischen Eindruck hervorrufen, wie die langbeinigen Flamingos, die Marabouts, die Löffelgänse, ja auch die Kraniche, Reiher und Störche.

Was nun den Vogel über alle bisher betrachteten Tiergattungen, besonders auch über die ihm am nächsten stehenden Saurier erhebt, ist der Umstand, daß sein Blut nicht nur die Farbe, sondern auch die Wärme des organischen Lebens besitzt, wodurch er sich fast ebenbürtig neben das Säugetier — die höher organisierten Vögel sogar über die niedrigeren Säugetierarten — stellt und so dem anschauenden Subjekt gegenüber eine Stellung gewinnt, die alles Fremdartige und Unsympathische ausschließt. Äußerlich dokumentiert sich dieser Fortschritt darin, daß der Vogel bereits vielfach zum Haustier sich kultiviert, so daß die Hühner, Gänse, Enten, Truthühner, Pfauen, Tauben u. s. f. für die ästhetische Empfindung ziemlich denselben, ja unter Umständen höheren Wert haben, wie die Schafe, Kühe, Kaninchen, Schweine u. s. f. Außerdem bietet der Vogel besondere Schönheitsmomente nicht nur durch seinen Gesang, sondern auch durch die Farbenpracht seiner Befiederung; zwei Momente, die übrigens merkwürdigerweise meist einen Gegensatz zu einander bilden, indem gerade die gesangreichsten, wie die

Nachtigall, die Grasmücke u. a. in ihrer Färbung am unscheinbarsten sind, wogegen die mit den buntesten und lebhaftesten Farben geschmückten, wie die Papageien, oft eine sehr widerwärtige Stimme haben.

6. Es ist eine eigentümliche Beobachtung, daß die Natur beim Fortgang zu einer höheren Entwickelungssphäre zunächst mit Formen beginnt, die zwar im Prinzip bereits dieser höheren Sphäre angehören, in der Verwirklichung dieses Prinzips aber, sowohl in körperlicher wie in seelischer Hinsicht, wieder hinter den ausgebildeteren Formen der ihnen vorausgehenden niederen Sphäre zurückzufallen scheinen. Wie die Fische, obgleich zu den Wirbeltieren gehörig, sich weder hinsichtlich der körperlichen Gliederung noch hinsichtlich der Intelligenz mit manchen Insekten messen können, so treffen wir auch bei Betretung des Gebietes der Säugetiere zunächst auf Bildungen, die in beiden Beziehungen, ja auch in bezug auf Schönheit hinter den Vögeln zurückzustehen, ja gewissermaßen auf die Stufe der Fischbildung zurückzufallen scheinen: die Waale. Das charakteristischste Merkmal für die höhere Organisation des Säugetiers ist, wie schon der Name besagt, das Gebären lebendiger Jungen statt des den voraufgehenden Stufen gemeinsamen Eierlegens. Insofern nun bei den Waalen sich diese Eigenschaft vorfindet, gehören sie der höheren Organisationssphäre an; im übrigen aber repräsentieren sie nur die ersten, gleichsam fragmentarischen Formen, in denen sich das Prinzip verwirklicht, insofern sie in ihrem ganzen sonstigen Habitus viel mehr den dasselbe Element mit ihnen teilenden Fischen und Amphibien als ihren Stammverwandten, den Landsäugetieren, ähneln. Am auffallendsten erscheint der Fischhabitus bei den zahlreichen Arten des Delphins, namentlich dem sog. „Tümmler“, der gern die Schiffe begleitet und die Schiffsmannschaft durch seine komischen Sprünge ergötzt, sodann bei dem kolossalen Walfisch, dem Elefanten des Meeres, und anderen Arten, während die Seekuh, der Seelöwe, die Robbe u. s. f., namentlich in der Kopfbildung, sich schon mehr

den Landsäugetieren nähern, soweit dies mit ihrem Aufenthalt im Wasser verträglich ist; weshalb denn auch ihre Extremitäten noch fischartig auf die Bewegung im Wasser eingerichtet sind. Ihre Größe geht durchschnittlich über die der Landtiere hinaus, zum Teil sogar ins Ungeheure; dies und der Mangel an prägnanter Gliederung ihrer durchgängig plumpen Körper — ein Mangel, den sie ebenfalls mit den Fischen teilen —, sowie der damit in Zusammenhang stehende Mangel an Intelligenz drückt ihnen wiederum jenes Gepräge der Fremdartigkeit und Sonderbarkeit auf, welches allen dem Wasser angehörenden Tieren eigen ist und welches in der Klasse der Vögel bereits überwunden schien. Sie machen deshalb durchgängig einen mehr abstoßenden als anziehenden Eindruck und berühren die Anschauung jedenfalls viel weniger sympathisch als die, organisch betrachtet, niedriger stehenden Vögel.

7. Diesen Wassersäugetieren schließen sich jene ebenfalls unförmlich plumpen Tiere an, welche unter dem Namen der Dickhäuter zusammengefaßt zu werden pflegen, und zwar in erster Linie diejenigen, welche ebenfalls gerne im Wasser sich aufhalten, wie das Nilpferd und das Nashorn. Sie verhalten sich zu den Waalen etwa wie die Saurier zu den Fischen und deuten (wie auch der höher stehende Elefant durch seinen Rüssel und seine kolossale Größe) durch ihren wunderlichen Hautpanzer, ihre hornartigen Auswüchse auf der Nase und ihre plumpe Ungestalt an eine urweltliche Tierbildung, als deren Reste sie zurückgeblieben scheinen, wie im Bereich der Amphibien das ungeschlachte Krokodil und der scheußliche Alligator. Schon durch diesen dem geschichtlichen Menschen notwendig widerstrebenden Eindruck der Fremdartigkeit erhalten sie für die ästhetische Anschauung durchgängig das Gepräge plumper Häßlichkeit, das sich selten zu dem des Komischen mildert; letzteres dann, wenn sich, wie beim Elefanten, damit die Vorstellung hoher Intelligenz und Gutmütigkeit verbindet. Näher steht uns zwar das ebenfalls plumpe, wühlende und deshalb nicht minder unsympathische Schwein,

welches im wilden Zustand durch seinen tückischen Blick, seine rauhen Borsten, besonders aber durch seine mächtigen Hauer fast furchtbarer erscheint als der sanfte und verständige Elefant trotz seiner kolossalen Größe und gewaltigen Kraft.

8. Wie die „Dickhäuter" eine Übergangsstufe von den eigentlichen Wassersäugetieren, den „Waalen", zu den Landsäugetieren bilden, so können die unter dem allgemeinen Namen der mausartigen Nager zusammenzufassenden Tiere, wie die Fledermaus, der Vampyr, das fliegende Eichhörnchen u. s. f., das Schnabeltier, der Ameisenbär, das Faultier, das Gürteltier, das Känguruh und andere Beuteltiere, ferner auch der Biber, der Maulwurf, die Maus, die Ratte, der Igel, das Stachelschwein u. a. m. als Übergangsstufen, die ersteren von den Vögeln, die anderen von den wühlenden Dickhäutern zu höheren Stufen betrachtet werden. Sie haben fast alle sowohl in ihrer Körperbildung wie in ihrer Bewegung und ihrer Beschäftigungsweise etwas Seltsames, das — namentlich bei den australischen Arten, wie beim Känguruh, dem Schnabeltier u. s. f. — vielfach ebenfalls auch auf eine urweltliche Entstehung der Gattung hinweist und ihnen, bei aller sonstigen Verschiedenheit, das gemeinsame Gepräge der Häßlichkeit aufdrückt. — Verwandt mit ihnen, aber ohne den Charakter der Seltsamkeit zu zeigen, sind einige Tiergattungen, die mit den obigen die Zehen- und Krallenbildung gemeinsam haben: die verschiedenen Bärenarten, der Marder, der Dachs, sowie das zahlreiche Geschlecht der katzenartigen Raubtiere: der Luchs, der Panther, der Leopard, der Tiger und der Löwe. Der Widerspruch, welcher bei den letzteren überall zwischen den weich abgerundeten, schmiegsam elastischen Körperformen, sowie ihrer meist schön gezeichneten Färbung und ihrer blutdürstigen Natur, die durch außerordentliche Muskelstärke und Sprungkraft unterstützt wird, herrscht, bringt den Eindruck des Furchtbaren hervor; und dieser Widerspruch drückt sich auch in ihrer Bewegung aus, die unter dem trügerischen Schein anmutiger Wellenlinien die Fähigkeit verbirgt, zum blitzschnellen Sprunge

auf das wehrlose Opfer sich zu sammeln: so erhält das sanfte Schmiegen als lauerndes Schleichen das Gepräge der Tücke und hinterlistigen Falschheit, wodurch sich der Eindruck der Anmut in das Gegenteil davon, d. h. in den des Abschreckenden und Entsetzlichen verwandelt.

9. Einen direkten Gegensatz dazu bilden die sogenannten Wiederkäuer, welche jene daher als ihre natürlichen Feinde zu betrachten genötigt sind. Unter diesen giebt es ebenfalls noch seltsame Gestalten, die an urweltliche Bildung erinnern, wie die Giraffe, ferner das Kameel und den Dromedar, deren sonderbar gestalteter Kopf sowie der Höcker uns fremdartig anmuten, und das Lama; weiterhin der Büffel, der Bison, der Auerochs u. s. f., endlich das zahme Rind, der Hirsch, die Antilope, die Gazelle, der Steinbock, die Gemse, das Reh, die Ziege und das Schaf. Mit Ausnahme der kameelartigen Tiere ist ihnen die Bewehrung des Kopfes mit Hörnern, allen aber die Zweihufigkeit eigentümlich. Sie haben, abgesehen von dem Unterschied zwischen Wildheit und Zahmheit, der organisch wenig in Betracht kommt, die Neigung des stetigen Weidens, Kauens und sich Mästens, was ihrer Gestalt, trotz sonstiger Verschiedenheit, etwas Massiges und zum Teil Schwerfälliges verleiht, das sich jedoch bei einigen, in der Freiheit, namentlich in Gebirgen und Wäldern, lebenden Arten, wie den Hirschen, Gemsen, Antilopen u. s. f. sehr mildert, so daß es bei ihrer oft sehr graziösen Bewegung ganz überwunden scheint. Dagegen erhält ihre Körperbildung durch die Verlegung des Kraftschwerpunktes nach vorn, womit die Hornbewehrung als Verteidigungsmittel in Verbindung steht, eine nach hinten abfallende und daher hier auf Schwäche deutende Gestalt; eine Form, die schon beim Büffel und Auerochsen, am meisten aber bei der Giraffe auffällt. Im allgemeinen besitzen sie daher, trotz der Leichtigkeit und Anmut ihrer Bewegungen, wodurch sich einige auszeichnen, doch nicht diejenige Proportionalität der Gliederung, die unter allen Umständen einen harmonischen Totaleindruck gewähren könnte.

10. Diese Proportionalität findet sich dagegen in hohem Grade beim einhufigen Pferdegeschlecht, und zwar gründet sie sich hier auf die normalere Verteilung des vorderen und hinteren Kraftschwerpunktes. Das sich abrundende Hinterteil erhebt sich hier zu ziemlich gleicher Höhe und Stärke mit dem Vorderteil, und zwischen ihnen senkt sich die Mitte in schön geschwungener Linie, sich gleichsam als natürlichen Sitz für den Reiter darbietend. Der Kopf mit den kurzen, beweglichen Ohren und den bald sanft verständig, bald feurig blickenden Augen hebt sich auf dem anmutig von der kräftigeren Brust aufsteigenden, mit wallender Mähne geschmückten, schlanken Halse in freier und kühner Bewegung, während der lange, haarreiche Schweif in seinem Ansatz sich ebenfalls hebt, so gegen Kopf und Hals das Gleichgewicht herstellend. Rechnet man hierzu noch die sehnenreichen, ebensowohl zu großer Kraftentfaltung wie zu schneller und freier Bewegung organisierten Beine, auf denen der ganze Körper ruht, so bietet das Ganze des Pferdes ein wesentlich harmonisches Bild von Kraft und Schönheit, mit welchem sich die Gestalt keines anderen Tieres messen kann. Allerdings sind diese Vorzüge bei den verschiedenen Rassen nicht in gleichwertiger Weise vertreten, indem bei einigen, z. B. der flämischen Rasse, in dem bis zur Plumpheit gedrungenen Körperbau, die Kraft, bei anderen, wie der englischen Rasse, in der übermäßigen Schlankheit und Gestrecktheit der Gliederung, die Schnelligkeit vorwaltet; aber es giebt doch Rassen, bei denen zwischen beiden Eigenschaften ein schönes Gleichgewicht herrscht, wie bei der edlen arabischen und der Berberrasse, die deshalb das Ideal des Pferdes am reinsten und vollkommensten repräsentieren. — Der Esel, welcher trotz seiner dem allgemeinen Körperbau nach ziemlich großen Ähnlichkeit mit dem Pferde, hinsichtlich der Schönheit seiner Gestaltung doch wieder sehr von diesem abweicht, scheint die Natur gleichsam als Karikatur daneben gestellt zu haben: die langen, meist schlaff herabhängenden Ohren an dem verhältnismäßig übergroßen Kopfe, der dürftige Schwanz,

besonders aber der Mangel an Feuer, Beweglichkeit und Intelligenz, womit das indolente und doch wieder Störrige, Träge und Blöde seiner Natur zusammenhängt, bilden einen auffallenden Kontrast zu dem Eindruck feurigen Mutes, stolzer Kühnheit, Nervosität und Gelehrigkeit des Pferdes; ein Kontrast, der sich sogar in der Verschiedenheit der Stimme ausdrückt, indem das gleich einer Kriegstompete tönende, schmetternde Wiehern des Pferdes durch das eintönig langweilige Ya des Esels gleichsam persiffliert erscheint. — Was die aus Kreuzung beider entspringenden Mischrassen des Maultiers und Maulesels betrifft, so haben wir mit diesen als naturwidrigen Produkten nichts zu schaffen; und ist daher nur zu bemerken, daß sie — wie die meisten Bastardbildungen — die differenten Eigenschaften der natürlichen Arten in negativer Weise verbinden, indem sie ihre charakteristischen Unterschiede auslöschen. Den Ausdruck „naturwidrig" rechtfertigt die Natur selber schon dadurch, daß sie gewissermaßen gegen ihre Existenzberechtigung protestiert, indem sie ihnen die Fähigkeit der Fortpflanzung versagt.

11. Am höchsten auf der Stufenleiter der tierischen Intelligenz steht der Hund, welcher durch seine Treue, Dankbarkeit, Ehrlichkeit und Gelehrigkeit mehr als durch die, übrigens doch oft große Schönheit seiner körperlichen Bildung sich der wärmsten Sympathie des Menschen erfreuet und würdig macht. In dem sprechenden Blick des sanften und ausdrucksvollen Auges, sowie in der Modulationsfähigkeit der Stimme und den höchst charakteristischen Bewegungen, womit er seine Freude, Schmerz, Furcht, Zorn u. s. f. kundgiebt, offenbart sich die Tierseele in vielseitigster und intensivster Entwickelung. Auch liegt schon in der Mannigfaltigkeit seiner Bildung, und zwar nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht — man vergleiche beispielsweise den Windhund mit dem Mops oder dem Pudel, den Hühnerhund und die Dogge mit dem Dachshund und Wachtelhündchen — ein Beweis seiner großen Vielseitigkeit, wie sie sich bei keiner anderen Tiergattung, selbst

bei dem edlen Pferde nicht, in solcher Ausdehnung findet. — Seine wilden Vettern dagegen, der Wolf, der Fuchs, die Hyäne u. a. m. entbehren meist die guten Eigenschaften des Hundes, die allerdings wesentlich durch den kulturellen Einfluß der menschlichen Gesellschaft zur Entwickelung gelangen: sie sind räuberisch, listig und grausam und verlieren dadurch auch das den Hund in eminenter Weise charakterisierende Gepräge differenter und prägnanter Individualität. Wenn in der Jagdsprache von „dem Fuchs" die Rede ist, so bedeutet dies, daß jedes Exemplar immer die ganze Gattung repräsentiert, während in solchem Sinne schon deshalb nicht von „dem Hunde" gesprochen werden kann, weil die verschiedenen Rassen hier jede ihre charakteristische Eigentümlichkeit besitzen.

12. Endlich haben wir noch eine Tiergattung zu erwähnen, welche scheinbar den Übergang zum höchsten Tier, dem Menschen, macht, die aber gerade dieser Ähnlichkeit halber einen mitunter zwar grottesk-komischen, zugleich aber meist bis zur Widerwärtigkeit häßlichen Eindruck macht: der Affe. Die vielfach behandelte Frage der thatsächlichen Stammverwandtschaft zwischen Affen und Menschen kommt hier nicht in Betracht, da es sich für uns nur um die Stellung handelt, die jener als Tier dem Menschen gegenüber für die ästhetische Anschauung einnimmt. In dieser Hinsicht ist nun zu sagen, daß er dem Menschen schon deshalb entschieden unsympathisch ist, weil er ihm nur in allen schlechten Eigenschaften ähnlich ist, in allen guten dagegen seinen direkten Gegensatz bildet: Listigkeit, Naschhaftigkeit, Treulosigkeit, Schadenfreude bis zur Bosheit, Geilheit bis zur Naturwidrigkeit u. s. f. sind seine hervorragendsten Charakterzüge, die durch seine Possierlichkeit und seinen ausgebildeten Nachahmungstrieb, der sich aber ohne alles Verständnis des Zweckes äußert, nicht aufgewogen werden. Er ist mit einem Worte eine geistlose und durchaus negative Karikatur des Menschen mit dem widerlichen Ausdruck greisenhafter Unreife; ein Widerspruch, der ihn einerseits dem normalen Tiertypus entfremdet, ohne ihn andererseits fähig zu

machen, die Grenze der menschlichen Sphäre zu überschreiten. Im Prinzip sind zwar beim Affen die wesentlichsten Elemente der menschlichen Gestaltung angedeutet; und wenn man sich des Aussehens, sowie der seelischen Veranlagung gewisser, die niedrigste Stufe der Menschenbildung darstellenden afrikanischen, amerikanischen und australischen Menschentypen erinnert, so kann man sich der Reflexion nicht erwehren, daß der Abstand derselben vom Affentypus kaum bedeutender ist, als andererseits ihre Entfernung vom indogermanischen Kulturtypus. Aufrechter Gang, gleichmäßigere Entwickelung der Hauptteile der organischen Gliederung, namentlich aber die Verwandlung der tierischen Vorderbeine in Arme und Hände und viele andere Merkmale scheinen unverkennbar auf eine Stammverwandtschaft zwischen Affen und Menschen hinzudeuten. Sieht man aber diese Merkmale genauer an, so erkennt man, daß sich gerade in ihnen so große Widersprüche finden, daß sie eine nicht zu überbrückende Kluft zwischen beiden Bildungsformen bilden. So ist zwar der Affe eines aufrechten Ganges fähig, aber er ist ihm nicht charakteristisch, vielmehr das Springen auf und das Klettern mit allen Vieren. Auch hat er deshalb nicht zwei Hände, sondern er ist vielmehr vierhändig, da auch seine Füße abstehende Daumen besitzen, die wohl für das Klettern, aber nicht für das Gehen auf der Erde nützlich sind. Ferner ist er wadenlos, knieschwach, schmalhüftig und im Rückgrat, das bei vielen Arten noch in einen Schwanz ausläuft, gekrümmt u. s. f. Namentlich aber deutet die Kopfbildung durch die niedrige Stirn und die gedrückte Hirnschale, sowie durch das stark hervortretende Gebiß u. s. f. auf ein so entschiedenes Vorwalten des materiell Tierischen über das Geistige, daß sich gerade in den scheinbaren Ähnlichkeiten der tiefe Unterschied gegen den Menschen, besonders auch vom Gesichtspunkte der Schönheit, offenbart: so ist der Affe nichts als die ins Häßliche verzerrte Kopie des Menschen.

Zweites Buch: Die menſchliche Schönheit als Einheit der Naturſchönheit und der geiſtigen Schönheit.

Kapitel I: Die Naturſeite der menſchlichen Schönheit.

Obgleich die Kluft zwiſchen dem Affen und dem Menſchen die unüberſteigliche Grenzſcheide zwiſchen dieſem und der Natur überhaupt bildet, welcher der Menſch allein als bewußtes Subjekt gegenüberſteht, ſo gehört er doch in körperlicher Beziehung, nämlich als höchſte Stufe auf der organiſchen Entwickelungsleiter der Säugetiere, ebenfalls noch dem Gebiet der Naturſchönheit an. Aber indem bei ihm die Naturſchönheit weſentlich als Ausdruck rein geiſtiger Schönheit Geltung gewinnt, ſo erſcheint in ihm — wie das Natürliche überhaupt zum ſekundären Moment des Geiſtigen — das Naturſchöne zum ſekundären Moment des geiſtig Schönen herabgeſetzt. Mit dieſem Verhältnis, wonach die Naturſchönheit des Menſchen an ſeine geiſtige Schönheit als deren äußerliche Erſcheinungsform gebunden iſt, ſcheint nun die triviale Thatſache im Widerſpruch zu ſtehen, daß ebenſowohl ſehr ſchöne Menſchen geiſtig höchſt unbedeutend, wie umgekehrt geiſtig bedeutende ſehr häßlich ſein können, ja daß es ſogar zu den ſeltenſten Ausnahmen gehört, wenn eine hohe Stufe geiſtiger Entwickelung mit großer körperlicher Schönheit ſich verbunden zeigt. Solche gewiſſermaßen abſoluten Naturen — beiſpielsweiſe war Goethe eine ſolche abſolute Natur — repräſentieren annäherungsweiſe das Ideal des Menſchen überhaupt, und eben deshalb darf man nicht erwarten, ſie häufig in der Wirklichkeit anzutreffen. Allein dieſe Vorſtellung eines allgemein menſchlichen Ideals hat mit der obigen Bemerkung, daß im Menſchen das Naturſchöne zum ſekundären Moment des geiſtig Schönen herabgeſetzt ſich darſtellt, unmittelbar nichts zu thun; ihre ſcheinbare Einheit und infolgedeſſen auch der erwähnte an-

scheinende Widerspruch beruht lediglich auf dem Mißverständnis, als ob unter „geistiger Schönheit“ ein hoher Grad geistiger Kultur, d. h. der Ausdruck „Geist“ im spezifischen Sinne als bewußte Intelligenz, zu verstehen sei, wovon hier durchaus nicht die Rede ist. Sondern bei dem Begriff des „geistig-Schönen“ liegt der Accent auf dem Schönen; und seine Bedeutung wurzelt einfach in der Reflexion, daß in der menschlichen Sphäre die Naturschönheit an die Bestimmung des Menschen zur freien Subjektivität gebunden ist, d. h. daß sich in ihr das Sollen geistiger Schönheit ausdrückt.

Wir haben nunmehr zunächst die Naturseite der menschlichen Schönheit ins Auge zu fassen. Bei der Betrachtung derselben sind sogleich drei verschiedene Gesichtspunkte zu unterscheiden, die kurz als der architektonische, der plastische und der malerische (in der ganz allgemeinen Bedeutung dieser Ausdrücke) bezeichnet werden können. Der erstere bezieht sich auf die konstruktiven Verhältnisse in der Gliederung des menschlichen Körpers, im Unterschiede von denen des tierischen, oder auf die Skelettierung; der zweite auf die äußere Gestaltung desselben als reiner Form; der dritte auf seine Erscheinung hinsichtlich der Färbung (19). Mit der „Architektonik“ des menschlichen Körpers hat, da sich die Skelettierung der Wahrnehmung entzieht, die Anschauung nur insofern zu thun, als sie die Bedingungen für die Plastik des Körpers, und zwar sowohl des ruhenden wie des bewegten, enthält; der „plastische“ Gesichtspunkt dagegen hat den menschlichen Körper als nackte Gesamtform hinsichtlich seiner proportionalen Gliederung zum Objekt; der „malerische“ endlich den Leib als Träger individueller Beseeltheit. Denn das Malerische beschränkt sich hierbei nicht etwa bloß auf das spezifische Kolorit, obschon dieses sowohl als Rassenfarbe wie auch als Inkarnat (im „Erröten“, „Erblassen“, im wechselnden Glanz des Auges u. s. f.) wesentlich mitwirkt, sondern bezeichnet die konkrete Erscheinung des gesamten Äußern als lebendiger Gestalt überhaupt, d. h. als Ausdruck einer beseelten Innerlichkeit: dieser

Gesichtspunkt bezieht sich daher nicht, wie der plastische, auf die nackte Gesamtform, sondern speziell auf den Kopf und namentlich auf das Antlitz und berücksichtigt den übrigen Körper nur insofern, als er, auch als bekleideter, durch seine wechselnden Bewegungen den in den Zügen des Antlitzes sich wiederspiegelnden seelischen Ausdruck begleitet und verständlicher macht. Aus dieser Trennung der Gesichtspunkte erkennt man nun auch den Fortgang von der natürlichen zur geistigen Schönheit des Menschen, insofern zur letzteren das malerische Moment als spezielle Ausdrucksform des beseelten Innern (mit Einschluß der Stimme) den Übergang bildet.

Zweitens aber sind innerhalb dieser fundamentalen Unterschiede in der Betrachtung der menschlichen Schönheit noch zwei, den allgemeinen Begriff des Menschen als einheitlichen Lebewesens noch besondernde Unterschiede zu berücksichtigen, ohne welche jene lediglich abstrakte Bedeutung hätten: 1. der Gegensatz zwischen männlicher und weiblicher Gestaltung, welcher auf dieser Stufe der Naturschönheit zuerst als ein durchweg den Charakter derselben bestimmendes Element auftritt, und 2. der Unterschied der Rassen. Mit beiden steht 3. der Unterschied der Temperamente im Zusammenhang, der zwar einerseits noch der Naturseite des menschlichen Organismus angehört, andererseits aber bereits so weit in die rein geistige Sphäre desselben hineinreicht, daß er gleichsam den Übergang von der Naturschönheit zur geistigen Schönheit des Menschen bildet. Durch alle diese Unterschiede, welche für die Bestimmung der konkreten Momente der Schönheit des Menschen unbedingt zu berücksichtigen sind, gliedert sich dieser Begriff in eine Reihe von Sonderformen, die jede ihren spezifischen Charakter und zwar in der Art besitzen, daß sie teilweise sogar Gegensätze zu einander bilden. Von diesen Differenzen ist jedoch vorläufig, da es sich zunächst nur um den allgemeinen Unterschied von der tierischen Schönheit handelt, abzusehen.

1. Die allgemein-menschliche Schönheit.

Der Begriff der allgemein-menschlichen Schönheit ist hier also in durchaus abstraktem Sinne, d. h. nur im Unterschiede von der tierischen und der Naturschönheit überhaupt zu verstehen. So gefaßt, springt, obwohl der Mensch mit den höheren Tierklassen im allgemeinen die organische Gliederung des Körpers gemein hat, doch sogleich der charakteristische Unterschied in die Augen, daß, während die auf Ernährung, Erhaltung des Lebens, auf Angriff und Verteidigung, sowie auf den materiellen Lebensgenuß gerichteten Organe beim Tiere hinsichtlich ihrer Entwickelung ein bedeutendes Übergewicht über die den geistigen Funktionen dienenden zeigen — wovon der Grund, wie früher bemerkt, darin liegt, daß die Thätigkeit der Natur in erster Linie auf das Leben, d. h. auf Erhaltung der Gattung, dagegen auf Schönheit nur mittelbar d. h. als Mittel für jenen Hauptzweck gerichtet ist —, beim Menschen das umgekehrte Verhältnis stattfindet. Denn wenn auch bei vielen Tieren die Organe der Wahrnehmung, die als theoretische zunächst die Elemente für die geistigen Funktionen enthalten, sehr fein, ja zum Teil feiner als beim Menschen entwickelt sind, wenn er beispielsweise weder die Schärfe des Adlerblicks noch die dem Wilde eigentümliche Feinheit des Gehörs und Geruches besitzt, so dienen einerseits diese Eigenschaften dem Tiere doch wesentlich nur für praktische Zwecke, statt, wie beim Menschen, teils der reinen Anschauung teils dem reinen Erkennen; andererseits vermag er ihren natürlichen Mangel mit Hilfe seiner Intelligenz durch künstliche Mittel nicht nur zu ersetzen, sondern ihre Wirkung weit zu übertreffen; wie denn beispielsweise das schärfste Adlerauge nicht in jene unendliche Weiten reicht, welche die Erfindung des Fernrohres dem menschlichen Auge offenbart. Aber auch in materieller Beziehung hat sich der Mensch durch seine Intelligenz zum Herrn über die Natur erhoben; denn obgleich ihm weder die Riesengröße des Elefanten und des Walfisches noch

die Muskelkraft des Löwen, weder die furchtbaren Krallen des Bären noch die Hauer des Ebers zu gebote ſtehen, ſo giebt ihm doch ſeine höhere Intelligenz vielfach die Mittel an die Hand zu ihrer Beſiegung. Aber dies iſt nicht der größte Vorzug, den er dadurch erringt, ſondern vielmehr, daß gerade durch jenen natürlichen Mangel an materiellem Übergewicht über das Tier ſeine körperliche Geſtaltung Raum gewinnt für eine gleichmäßig harmoniſche Ausbildung des geſamten Organismus; und eben hierauf begründet ſich auch ſein ungleich höherer Anſpruch auf Schönheit.

Der allgemeine und unmittelbare Eindruck dieſer höheren Schönheit, den die menſchliche Geſtalt im Unterſchiede von der tieriſchen macht, beruht vor allem in der dem Menſchen naturgemäßen aufrechten Haltung, welche eine vollkommene Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung ermöglicht. Das Maſſenhafte oder Ungelenke, das beim Tier in dem Mangel an harmoniſchem Verhältnis der Glieder zu einander und zum Ganzen liegt, macht nunmehr einer gleichmäßigen Verteilung und maßvollen Anordnung der einzelnen Organe Platz. Der Kopf, als Sitz der Intelligenz, beherrſcht jetzt das Ganze gleichſam als Dirigent im ſymphoniſchen Konzert der funktionierenden Organe; die Bruſt, als Sitz der höheren phyſiſchen Lebensthätigkeit, nimmt erſt die zweite Stelle ein; der Unterleib, als Sitz der niederen Lebensfunktionen, zieht ſich dagegen mehr in ſich zurück, und die Bewegungsorgane, d. h. die Beine und Füße, auf denen der architektoniſche Aufbau der Geſtalt ruht, gehen in gerader Schwerpunktlinie abwärts, während die Arme und Hände, die beim Tier als Vorderbeine oder Flügel noch als bloße Bewegungsorgane funktionieren, ſchon durch ihre höher geſtellte Einordnung zwiſchen Kopf und Bruſt ausdrücklich als Organe im Dienſt der Intelligenz ſich erweiſen. Im einzelnen betrachtet, erhalten daher die dem Menſchen und dem Tiere gemeinſamen Organe ſowohl der Ernährung wie der Wahrnehmung, neben ihrer den praktiſchen Lebenszwecken dienenden Einrichtung, beim Menſchen eine weſentlich auch auf Schönheit abzielende Geſtaltung.

Wenn man beispielsweise die menschliche Ohrmuschel mit ihren schönen elliptischen Windungen und dem bei keinem Tier sich vorfindenden Ohrläppchen, den edel geschwungenen Mund mit den zartgeröteten schwellenden Lippen und den perlartig durchschimmernden Zähnen, die schmale Nase mit den kleinen rosigen Riechöffnungen, das dem Tier ebenfalls gänzlich mangelnde Kinn, die sanftgerundeten, zartgefärbten Wangen, die hohe, gerade Stirne u. s. f. vergleicht mit den gleichnamigen Gliedern des Tieres, so kann man nicht verkennen, daß die menschliche Gestaltung in entschiedener Weise auf harmonische Anordnung und Schönheit angelegt erscheint. Und so deutet auch die Bildung des übrigen Körpers in allen Teilen auf solche ästhetische Tendenz hin; zunächst und vor allem die beim Tier noch durch unorganische Bekleidung mit Schuppen, Federn, Haaren, Stacheln u. s. f. verdeckte Haut, welche nun als sammetweiche Hülle zur Erscheinung gelangt und das pulsierende Lebensblut, zum zarten Rosaton gemildert, durchschimmern läßt, während jene unorganischen Elemente ebenfalls, wie das wallende Kopfhaar, der männliche Bart u. s. w. wesentlich Schönheitszwecken dienen. Selbst die Kralle des Tieres ist zum schöngeformten Oval des Nagels zusammengezogen, durch den, wie durch die Haut, das Blut rosig hindurchschimmert. — Was die Glieder betrifft, so, bedarf es nur eines vergleichenden Blickes auf die Bildung der menschlichen Hand und des Fußes, sowie auf die Schenkel und die dem Tiere gänzlich fehlenden Waden, namentlich aber auf zwei andere Teile, in denen sich der wesentlich ästhetische Charakter der menschlichen Gestaltung gegenüber der tierischen offenbart, um jeden Zweifel an der höheren Schönheit der ersteren zu beseitigen: diese beiden Teile sind der weibliche Busen und die (mit Unrecht verachteten oder doch mindestens bespöttelten) schwellenden Muskeln des Gesäßes, welche sich an den Rücken anschließen und dem Tiere ebenfalls fehlen. Für die unvergleichlich höhere Schönheit des erstgenannten Teiles dürfte ein besonderer Nachweis nicht erforderlich sein; was dagegen den zweitgenannten

Teil betrifft, so beruht die hohe ästhetische Bedeutung desselben, selbst im Vergleich mit dem Busen, darin, daß das Gesäß nicht nur überhaupt die für die Entleerung bestimmte Öffnung des Unterleibs, den After, verdeckt — eine Funktion, die beim Tiere dem Schwanz zufällt — sondern daß es vorzugsweise durch seine plastisch schöne Abrundung bestimmt scheint, die Anschauung von jeder Erinnerung an jene zwar natürlichen, immerhin aber unästhetischen Funktionen abzuziehen und dieselben vergessen zu machen; eine Bestimmung, die beim schamlosen Tiere gänzlich in Fortfall kommt (20). Außerdem deutet die Bezeichnung „Gesäß" schon darauf hin, daß nur dem Menschen, nicht dem Tiere, ein eigentliches Sitzen, soferne es dem Körper eine harmonische Stellung anzunehmen gestattet, zukommt. Der Affe sitzt zwar auch, aber diese Stellung ist ihm ebensowenig naturgemäß und erscheint daher bei ihm ebensowenig schön, wie das aufrechte Gehen, welches nur den Mangel an Proportionalität seiner Gliederung umsomehr hervortreten läßt.

2. Die geschlechtliche Schönheit des Menschen.

Indem wir jetzt von einem Vergleich des Menschen mit dem Tiere in bezug auf Schönheit absehen, um die Gestaltung des ersteren für sich unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, so tritt sofort die Forderung an uns heran, zunächst die *Geschlechtsdifferenz* ins Auge zu fassen, weil diese das unbedingte Kriterium für die konkreten Bestimmungen der menschlichen Schönheit bildet. Innerhalb jener weiteren Grenze der allgemein-menschlichen Schönheit entwickelt sich nämlich die konkrete Schönheit des Menschen als der durchgreifende, d. h. alle Einzelschönheiten umfassende und modifizierende Gegensatz der *männlichen* und *weiblichen* Schönheit. Die erstere charakterisiert sich im allgemeinen durch eine schärfere Bestimmtheit aller Umrisse, durch eine größere Gedrungenheit der einzelnen Teile, namentlich der Muskelpartieen, sowie durch die festere und energischere

Gliederung der Gesamtgestalt, worin das Gepräge der Kraft vorwaltet, während die weibliche Schönheit, abgesehen von spezifischen Differenzen der Gestaltung, im Gegensatz zur männlichen eine größere Abrundung und Weichheit der Formen, sowie aller gleichsam ineinander verschwimmenden Umrißlinien zeigt, die dem Charakter der Sanftheit und Milde, welche dem Weibe gegenüber dem Manne auch in geistiger Hinsicht eigentümlich ist, entspricht.

Die Gestalt des Mannes ist größer, seine Haltung fester; der Kopf erhebt sich energischer auf dem nervigen Halse, von welchem die Schultern in schärferem Winkel abfallen; an den Armen, Schenkeln und Waden tritt die Muskelbildung entschiedener hervor; die Brust dehnt sich in breiterer Wölbung aus, während der schmale Unterleib zurücktritt u. s. f. Von allem diesem findet beim Weibe das gerade Gegenteil statt: nicht nur seine Gestalt überhaupt, sondern auch sein Kopf ist kleiner und ruht in sanfter Neigung auf dem schlanken und runden Halse, an den sich hinten der schwellende Nacken anschließt; Arme und Beine zeigen ebenfalls eine mehr schwellende Rundung, während die schmalere Brust durch die symmetrisch gestellten Halbkugeln des Busens zu besonderer Schönheit sich gestaltet; die Hüften sind breiter und voller entwickelt, Hände und Füße dagegen kleiner und zierlicher als beim Manne. Dies gegensätzliche Gepräge, welches im allgemeinen dem formalen Gegensatz zwischen dem „Erhabenen" und „Anmutigen" entspricht (vergl. S. 57), ist für die spezifische Wirkung des beiderseitigen Schönheitscharakters eine so notwendige Bedingung, daß sie durch Abschwächung desselben nach der einen oder anderen Seite hin sofort beeinträchtigt, ja in ihr Gegenteil verkehrt wird; mit anderen Worten: charakteristische Elemente der männlichen Schönheit, auf die weibliche, oder solche der weiblichen, auf die männliche Gestalt übertragen, erscheinen, weil sie dem spezifischen Charakter derselben widersprechen und daher die Harmonie zerstören, häßlich. Nur in der Jugend, d. h. bei noch unentwickelter Gestaltung, macht weder die ans Weibliche erinnernde Unentschiedenheit der Formen des zum

Jüngling heranreifenden Knaben, noch die dem männlichen Typus ähnelnde Eckigkeit und Magerkeit derselben des jungen Mädchens deshalb schon einen häßlichen Eindruck, weil hier nicht die Vorstellung einer Abschwächung, bezw. Verhärtung der Formen hervorgebracht wird, sondern eine Wirkung, die gleich dem Grün und dem Herben der unreifen Frucht auf eine hoffnungsvolle Zukunft der Reife hinweist. Im Greisenalter dagegen, überhaupt jenseits der höchsten Reife, tritt wieder eine gegenseitige Ausgleichung ein, indem die Formen des Mannes entweder weicher oder übertrieben mager und hart, die des Weibes dagegen härter oder aber übertrieben verschwommen und massig sich gestalten. Findet dagegen schon zur Zeit der jugendlichen Reife eine Übertragung der gegensätzlichen Formen aufeinander statt, dann erscheint der Mann „weibisch", das Weib aber „männisch" oder — wie der gebräuchlichere, aber nicht so bezeichnende Ausdruck lautet — als „Mannweib", beides aber als häßlich.

Zu diesen plastischen Elementen des geschlechtlichen Gegensatzes tritt nun noch der Unterschied des Kolorites hinzu, und zwar zunächst als äußeres Merkmal des Geschlechtsunterschiedes überhaupt neben der formalen Gestaltung. Da die Haut des Mannes im allgemeinen härter und trockener, die des Weibes dagegen weicher und feuchter ist, so spielt das männliche Kolorit mehr ins Bräunliche, das des Weibes mehr ins Rosige. Hiermit steht dann weiterhin im Zusammenhange der leichtere Wechsel des Inkarnats, das Erröten, Erblassen u. s. f., was beim Manne erst bei heftig erregtem Innern — und dazu gehören schon starke Eindrücke — eintritt, während es beim Weibe, ebenso wie die Thränen, bei den leisesten Regungen kommt und geht. Hiermit wird aber bereits die seelische Seite des Geschlechtsunterschiedes berührt, von der erst später die Rede sein kann.

Die bisherige Betrachtung der menschlichen Schönheit, und zwar sowohl der allgemein-menschlichen wie der geschlechtlichen, bezog sich auf die Gestaltung des menschlichen Körpers überhaupt als gewissermaßen ruhender Form. Die andere Seite,

nämlich die Betrachtung des menschlichen Körpers als bewegter Form, ist aber nicht minder wichtig; und auch in dieser Beziehung macht sich der Geschlechtsgegensatz geltend, insofern zwischen der plastischen Gestaltung und der Form der Bewegung eine feste Analogie herrscht: die Bewegungen des Mannes tragen das Gepräge der Bestimmtheit und Kraft und erscheinen nach der subjektiv-ästhetischen Seite hin als würdevoll, die des Weibes, entsprechend der Zartheit und Abrundung aller Formen, haben das Gepräge des Sanften und Lieblichen, welches den Eindruck der Anmut hervorruft.

3. Die Rassen- und Temperamentsunterschiede.

Wenn in dem Übergange von dem Begriff der „allgemeinmenschlichen" zu dem der „geschlechtlichen" Schönheit bereits ein Fortschritt von einer abstrakteren zu einer konkreteren Vorstellungsform der menschlichen Schönheit überhaupt stattfindet, so bleibt doch die letztere auch noch als geschlechtliche immerhin mit einer gewissen Abstraktion behaftet, sobald es sich um die Betrachtung des realen Menschen, d. h. eines bestimmten Individuums der Gattung „Mensch", handelt. Man kann beispielsweise die obigen Charaktermerkmale nicht ohne weiteres auf den Neger, ja nicht einmal auf gewisse Arten der indoeuropäischen Rasse, z. B. auf den Semiten, in Anwendung bringen. Der Grund davon liegt darin, daß der Mensch, als an die geographischen (klimatischen u. s. f.) Differenzen der Erdoberfläche gebundenes Lebewesen, an diesen Differenzen notwendig teilnehmen muß, und zwar nicht nur in leiblicher, sondern auch in geistiger Beziehung; d. h. jene tellurischen Unterschiede werden nicht nur fördernd, sondern auch hemmend, immer aber spezifisch modifizierend auf seinen Organismus einwirken; namentlich überall da wo sie als extreme Gegensätze — z. B. hinsichtlich des Klimas als Maxima der kalten und heißen Zone, hinsichtlich der Bodenbeschaffenheit als Gegensatz von Gebirge und Ebene, von Küsten- und Binnenland u. s. f. — in Wirkung treten.

Auf diesen Differenzen beruht nun zunächst der Unterschied der sogenannten Rassen, von denen man, wenn die mannigfachen Übergangs- und Zwischenformen unberücksichtigt bleiben, fünf Hauptformen zu unterscheiden pflegt: die indogermanische oder kaukasische, die mongolische, die malaiische, die Negerrasse und die Rasse der amerikanischen Indianer. Faßt man nur den Zonenunterschied ins Auge, so kann man, entsprechend den drei Formen desselben, der kalten, der gemäßigten und der heißen, aus jenen fünf Rassenformen wieder drei Grundformen herausheben, die etwa der mongolischen, der kaukasischen und der Negerrasse adäquat wären, während die andern beiden als besondere Modifikationen derselben betrachtet werden können.

Übrigens hat die Abgrenzung der Rassen gegeneinander, mag man deren nun fünf oder drei annehmen, für die ästhetische Betrachtung nur insofern eine Bedeutung, als darauf die Konsequenz sich gründet, daß der reale Mensch eben nur als innerhalb dieser natürlichen Differenzen existierend gedacht werden kann; und von diesem Gesichtspunkt aus ergiebt sich die Notwendigkeit, daß die Rassen der extremen, d. h. sowohl der kalten wie der heißen, Zonen die niedrigsten Stufen der organischen Entwickelung repräsentieren müssen, weil einerseits die zu große Kälte überhaupt ein Hindernis für die Entwickelung des organischen Lebens ist, andererseits die zu große Hitze zwar zu einer übermäßigen Ausbildung der physischen Natur des Menschen, aber auf Kosten der geistigen, führen muß. Beim Eskimo ist daher die leibliche Ausbildung soweit zurückgeblieben, daß dieser Mangel zugleich als ein solcher der geistigen Entwickelung erscheint, da die für die letztere notwendigen körperlichen Organe, namentlich das Gehirn, in Mitleidenschaft gezogen werden, während umgekehrt beim Neger durch die vorherrschende Ausbildung des natürlichen Organismus eine dem Zustand der Wildheit ähnliche Entwickelung hervorgebracht wird. Die geistige Beschränktheit ist daher hier die der ungezähmten Naturkraft, und die Willensregungen wie das Denken des Negers haben

deshalb mehr die Form des tierischen Instinkts, während seine Anschauung und infolgedessen auch seine Gestaltungskraft sich wenig über das rein tierische Bedürfnis erhebt. Die Beschränktheit des Eskimo dagegen hat mehr den Charakter kindlicher Unmündigkeit, womit sich aber auch die Harmlosigkeit des Kindes verbindet, allerdings in einer Form, die, weil ihr die Anmut und Entwickelungsfähigkeit des höher veranlagten Kindes mangelt, fast schon den Eindruck greisenhafter Mißbildung macht, die an den Kretin erinnert. Zwischen diesen Extremen nimmt nun die die mittlere (gemäßigte) Zone bewohnende kaukasische Rasse eine ausgleichende Stellung ein. Die Entwickelung zeigt hier eine gleichmäßigere Ausbildung des natürlichen und geistigen Organismus, welche in letzter Hinsicht sich als höhere Intelligenz, in ersterer als höhere Schönheitsgestaltung offenbart.

Diese Dreiteilung der Rassen nach den drei Zonen hat eine Richtung von Süden nach Norden und ist als solche die naturgemäßeste. Nimmt man dagegen die malaische und amerikanische Rasse hinzu, so bildet die kaukasische Rasse Mitteleuropas ein ausgleichendes Zwischenglied zwischen Osten und Westen: immerhin steht sie in der Mitte zwischen Extremen; und auf dieser ihrer zentralen Stellung beruht ihre in körperlicher wie geistiger Beziehung höhere Entwickelung, und zwar, was den letzteren Punkt betrifft, nach allen drei Richtungen der Thätigkeit des subjektiven Geistes, nämlich sowohl nach der Seite des Denkens (Sprache), wie der Empfindung (Sittlichkeit) wie der Anschauung (Phantasie und künstlerische Gestaltung). Wenn also von einer „allgemein-menschlichen Entwickelung" überhaupt im konkreten Sinne des Wortes die Rede sein kann, so wird diese annäherungsweise zunächst durch die indogermanische Rasse repräsentiert.

Mit dieser zentralen Stellung, deren Wesen in der allseitig-gleichmäßiger Entwickelung der körperlichen und geistigen Organisation beruht, steht nun auch notwendig die Gestalt des Indogermanen, vom Gesichtspunkt der Naturschönheit be-

trachtet, im innigsten Zusammenhang. In dem milden, weder zu kalten noch zu heißen Klima der gemäßigten Zone geboren und aufgewachsen, muß sich sein Körper in maßvoller und harmonischer Weise entwickeln; und da er einerseits nicht, wie die Bewohner der kompakten Erdteile Asien, Afrika und Amerika auf ungeheuere, zusammenhängende Länderstrecken verteilt ist, sondern sich in dem vielgestalteten Europa mit seinen überall durch Meereseinschnitte gegliederten Länderflächen bewegt, so muß sich auch sein Geist reicher und harmonischer entwickeln.

Dieser Charakter einer zugleich reicheren und harmonischeren Organisation prägt sich in seiner ganzen Erscheinung als Form höchster Schönheit und geistigen Menschenadels aus. Es ist unnötig, diese Vorzüge des Mitteleuropäers den anderen Rassen gegenüber im einzelnen nachzuweisen, weil für die oben gegebene Charakteristik der allgemein-menschlichen Schönheit (S. 173 ff.) speziell die indogermanische Rasse in ihrer reinsten Gestaltung als Vorbild genommen wurde, da die anderen Rassen sowohl hinsichtlich der Form wie der Färbung vielfach davon abweichen: man denke nur an die Wulstlippen, das Wollenhaar und die schwarze Farbe des Negers, an die geschlitzten, schräg stehenden Augen und die platten Nasen des Mongolen u. s. f. Gleichwohl geht die indogermanische Rasse in sich selbst wieder — gerade wie der Mensch hinsichtlich der Geschlechtsdifferenz — in einen einfachen Gegensatz auseinander, welcher als der Unterschied der blonden und der brünetten Gattung der europäischen Kulturvölker gekennzeichnet werden kann. Bedingt wird derselbe im allgemeinen durch die innerhalb der gemäßigten Zone Europas selbst auftretende klimatische Verschiedenheit der nördlich- und südlich-gemäßigten Zone. Dieselbe betrifft zwar zunächst die Farbe des Haares und der Augen, weiterhin aber auch die der Haut, welche bei der blonden Gattung weißer und transparenter, bei der brünetten tiefer und pastoser gefärbt erscheint; außerdem hängt er aber auch mit dem wichtigen, bereits in die Sphäre der geistigen Veranlagung hinübergreifenden

Unterschied der Temperamente zusammen, der daher mit einigen Worten zu berühren ist.

In leiblicher Hinsicht ist das „Temperament" zunächst reine Naturbestimmtheit, in geistiger daher wesentlich rezeptiver Natur: so bildet es nach beiden Seiten hin die substanzielle Grundlage des Charakters im physiologischen Sinne des Wortes — gleichviel ob man diesen Ausdruck in Beziehung auf den Rassentypus oder auf das Individuum innerhalb der Geschlechtsdifferenz faßt. Die Physiologen erklären das „Temperament" als Produkt einer spezifischen Mischung der organischen Lebenssäfte, in welcher besonders das Blut eine bestimmende Rolle spielt. In diesem Sinne spricht man von einer „heiß"- und „kaltblütigen" Natur sowohl bei Nationen wie Individuen: sanguinisches und phlegmatisches Temperament. Dem ersteren entspricht in körperlicher Beziehung die brünette Bildung, in welcher das heißer flutende Blut (sanguis) sich auch äußerlich als tieferes Kolorit offenbart. Der „Sanguiniker" ist daher nach der psychischen Seite hin leicht empfänglich für subjektive Wahrnehmungseindrücke, zu deren objektiver Klärung ihm aber die Ruhe und Nüchternheit des „Phlegmatikers" fehlt; daher ist er leichter der Selbsttäuschung unterworfen. Nach der Seite der Willensthätigkeit hin begehrlich, sich leicht begeisternd, optimistisch, zu großem Tugendenthusiasmus wie zu großen Verbrechen aus Leidenschaft fähig; nach der Seite der Anschauung phantasiereich, aber auch phantastisch, den Effekt liebend, Pläne machend: nach allen drei Richtungen hin weniger in die Tiefe als in die Breite sich ergehend. Bei dem dazu den Gegensatz bildenden „Phlegmatiker" ist die Rezeptivität nicht stark genug ausgebildet, um das dem Geiste immanente Element der Spontaneität in gleichem Grade wie beim Sanguiniker zu paralysieren, weshalb man von ihm sagt, er habe „wenig" Temperament, wobei also dieser Ausdruck nicht in neutralem, sondern in positivem Sinne genommen wird. In solchem Sinne spricht man auch bei Tieren, z. B. bei einem Pferde, von „Temperament". Andererseits ver-

leiht die „Kaltblütigkeit“ des Phlegmatikers seinem Erkennen, Empfinden und Anschauen eine größere Objektivität: er giebt sich daher nicht so leicht wie der Sanguiniker Illusionen hin, urteilt und handelt nicht nach bloßer Sympathie und Antipathie, wird auch nicht so leicht und schnell für eine Idee begeistert, hält aber, hat er sich einmal aus inneren Gründen dafür erwärmt, auch desto fester daran. Seine Energie ist überhaupt nachhaltiger, konsequenter und selbstbewußter, weil seine Überzeugungen tiefer und seine Empfindungen solider sind. — Wenn nach der negativen Seite hin die Eigenschaften des Sanguinikers die Form der Leichtfertigkeit und Leichtlebigkeit zeigen, welche oft den Schein liebenswürdiger Gutherzigkeit annimmt, die aber im grunde wesentlich Charakterschwäche ist, die des Phlegmatikers dagegen teils als Hartnäckigkeit und Hartherzigkeit, teils als Indolenz und Schwerfälligkeit erscheinen, so kann man nach der positiven Seite hin sagen, daß der Phlegmatiker mehr philosophisch, der Sanguiniker mehr künstlerisch veranlagt ist. Außerdem spiegelt sich dieser Unterschied in den anderweitigen Gegensätzen der menschlichen Natur wieder: das Weib ist sanguinischer als der Mann, der Blonde phlegmatischer als der Brünette und, im Zusammenhange damit, der Romane sanguinischer als der Germane.

Dieser allgemeine Gegensatz zwischen dem sanguinischen und phlegmatischen Temperament unterliegt aber wieder, schon durch die verschiedene Mischung der entgegengesetzten Elemente, mannigfachen Kombinationen, unter denen besonders zwei noch als besondere Temperamentsformen unterschieden zu werden pflegen: das cholerische und das melancholische Temperament, welche indes leicht als Parallelformen, das erstere zum sanguinischen, das zweite zum phlegmatischen Temperament zu erkennen sind. Das in beiden vorkommende Wort χολή (Galle, auch Zorn bedeutend) scheint darauf hinzudeuten, daß das Blut als Hauptträger der Temperamentsdifferenz in diesen beiden Abarten mehr oder weniger mit Galle gemischt sei, wodurch die Stimmung

eine trübe Färbung erhält. Somit kann man den „Choleriker" als einen trübsinnigen, daher leicht zum Zorn geneigten Sanguiniker, den „Melancholiker" als einen trübsinnigen, zum Mißmut geneigten Phlegmatiker bezeichnen. Ob dieser Mißmut außerdem in körperlichen Zuständen, etwa in gestörter Verdauung, bei welcher ja die Galle ein wesentliches Element bildet, beruhe, muß hier umsomehr dahin gestellt bleiben, als die Physiologen selbst keine ausreichende Erklärung dafür zu geben im stande sind. Übrigens vermischen sich diese typischen Temperamentsunterschiede durch die stetig zunehmende Ausgleichung der Rassen und nationalen Gegensätze mehr und mehr. Nur wo die ursprünglichen Unterschiede, unterstützt durch die stärkeren Zonendifferenzen, ausnahmsweise ihre Reinheit bewahrt haben, wie z. B. zwischen dem Schweden und Norweger einerseits und dem Italiener und Spanier andererseits, treten auch die typischen Unterschiede bestimmter in die Erscheinung.

Wichtiger als diese ethnographischen Differenzen ist in ästhetischer Beziehung der Temperamentsgegensatz hinsichtlich des Geschlechts, weil sich in dieser Sphäre die konkrete Schönheit des Individuums am unmittelbarsten realisiert. Es ist bereits angedeutet, daß der männliche Charakter dem phlegmatischen, der weibliche dem sanguinischen Temperament konform ist; und zwar gilt dies nicht nur in leiblicher, sondern auch in geistiger Beziehung: beim Manne erscheint es als Klarheit und Objektivität des Denkens, gehaltvolle Energie des Wollens, schöpferische Gestaltungskraft des Anschauens, beim Weibe als mehr ahnungsvolles Bewußtsein, Sympathie des Empfindens, Eindrucksfähigkeit des Anschauens, verbunden mit einer wesentlich reproduktiven Einbildungskraft, die nur ausnahmsweise bis zum spontanen Gestalten und Schaffen sich erhebt. Verbindet man unter diesem Gesichtspunkt den Gegensatz des geschlechtlichen Charakters mit dem des Nationalitätscharakters, so kann man sagen, einmal: daß im allgemeinen der Germane, weil mehr phlegmatischer Natur, einen mehr männlichen, der Romane, weil mehr san-

guinischer, einen mehr weiblichen Charakter besitzt, sodann, als Konsequenz davon, daß der blonde germanische Mann und das brünette romanische Weib ihre respektiven Nationalitätstypen am energischesten repräsentieren; am „energischesten", aber eben deshalb — nämlich weil sie die Extreme am einseitigsten darstellen — aus dem Gesichtspunkte allgemein-menschlicher Schönheit betrachtet nicht auch am vollkommensten, sondern in dieser Hinsicht kehrt sich vielmehr das Verhältnis, des harmonischen Ausgleichs halber (worin, wie oben S. 68 gezeigt, das Wesen des Ideals liegt) um, so daß vielmehr der brünette Mann und das blonde Weib den idealen Gegensatz der Männlichkeit und Weiblichkeit in vollkommenerer Weise zur Erscheinung bringen als der blonde Mann und das brünette Weib. Denn durch jenen relativen Ausgleich wird dem typischen Gegensatz seine Schärfe und einseitige Abgeschlossenheit genommen, indem die entgegengesetzten Formen beiderseitig der Idee der absoluten Menschenform näher gerückt werden.

Mit diesen Betrachtungen über die Rassen- und Temperamentsunterschiede haben wir bereits, über die rein formale Naturseite der menschlichen Schönheit hinaus, das Gebiet der geistigen Schönheit des Menschen berührt; und es tritt nunmehr die Aufgabe an uns heran, den Begriff der Schönheit unter dem Gesichtspunkte der kulturgeschichtlichen Entwickelung zu betrachten. Nach dieser Seite hin handelt es sich nicht mehr um die Schönheit des Menschen, insofern er als bloßes Naturprodukt schön erscheint, sondern um die Frage, in welchen Formen der Mensch als geistiges Lebewesen im Laufe der Zeit und bedingt durch die Rassen- und Nationalitätsunterschiede sich konkret entwickelt hat.

Kapitel II. Die kulturgeschichtliche Schönheit.

Das kulturgeschichtliche Ideal unterscheidet sich wesentlich dadurch vom „Naturideal" und vom „Kunstideal", daß es

nicht, wie diese (im übrigen einander vielfach entgegengesetzten) Formen des Schönen, absolute, sondern, weil es an äußere, in der Zeit wechselnde Bedingungen gebunden ist, durchaus relative Bedeutung hat. Die Nichtberücksichtigung dieses Unterschiedes hat vielfache Mißverständnisse und Vorurteile, namentlich in Bezug auf die Betrachtung des kunstgeschichtlichen Prozesses hervorgebracht, indem man, das kulturgeschichtliche Ideal mit dem Kunstideal zusammenwerfend, dem ersteren ebenfalls absolute Bedeutung zu vindizieren versuchte; so wenn beispielsweise das hellenische Kunstideal, obschon notwendig kulturgeschichtlich beschränkt, oder gar das der Renaissance — letzteres wenigstens für die Malerei — als absolute Normen für die künstlerische Anschauung überhaupt hingestellt werden. Der Grund der Relativität und infolgedessen der Beschränktheit des kulturgeschichtlichen Ideals überhaupt oder genauer: aller kulturgeschichtlichen Ideale — denn es handelt sich dabei immer um in der Zeit wechselnde und darum sehr verschiedene Anschauungsformen — liegt einfach darin, daß, mag man dabei nun den sich geschichtlich entwickelnden „Menschen" als Individuum oder als Menschheit im allgemeinen im Auge haben, durch die Naturseite des anschauenden Subjekts die konkrete Entwickelung desselben wesentlich mitbestimmt wird. Alle in den vorigen Abschnitten dargelegten natürlichen Differenzen daher: sowohl die des Geschlechts, der Rasse, des Temperaments u. s. f., wie die des Klimas, der Bodenbeschaffenheit u. s. f., durch welche jene wieder modifiziert und individualisiert werden, bilden in ihrem Zusammenwirken eine reale Macht, der sich der subjektive Geist, weil er einmal an die Naturexistenz gebunden ist, nicht entziehen kann (vergl. S. 9 ff.); und zwar äußert sich diese ihm immanente Naturmacht als ein die Entwickelung beeinflussendes Element nicht nur im Bereich des künstlerischen Anschauens, sondern ebenso sehr in dem des sittlichen Empfindens und des denkenden Erkennens; d. h. nicht nur die Künste, sondern auch die sittlichen und sozialen Vorstellungen, die stattlichen Einrichtungen, die Religionsformen, die Gesetz-

gebung, die Wissenschaften u. s. f. unterliegen einem stetigen Entwickelungsprozeß und dürfen deshalb niemals in einem bestimmten Zeitpunkt absolute Bedeutung beanspruchen.

Bei der Betrachtung dieses kulturgeschichtlichen Prozesses unter dem Gesichtspunkt der Anschauung — denn mit diesem haben wir hier im Besondern zu thun — ist, wie oben angedeutet, zunächst ein Unterschied zu machen zwischen dem Menschen als einzelnem Individuum und der Menschheit überhaupt. Denn obgleich sich in dem Leben des einzelnen Menschen vom Kindes- bis zum Greisenalter der gesamte Entwickelungsprozeß der Menschheit gewissermaßen wiederspiegelt, so kommen doch daneben besondere Momente in Betracht, welche die Trennung der beiderseitigen Prozesse erfordern. Naturgemäß fassen wir zuerst die Entwickelung des Menschen als Individuums ins Auge.

I. Die Genesis der individuellen Schönheitsformen des Menschen.

Dieser Gesichtspunkt führt uns zunächst wieder auf den Geschlechtsgegensatz zurück als die allgemeine Basis für alle konkreten Gestaltungsunterschiede innerhalb der individuellen Sphäre; hier jedoch mit der Beschränkung, daß dieser Gegensatz nunmehr wesentlich nach seiner psychologischen Seite in Betracht gezogen wird. Als Unterschied der männlichen und weiblichen Schönheitsgestaltung gewinnt derselbe nämlich einen engeren Sinn, wenn die dabei beteiligten Individuen, Mann und Weib, als die persönlichen Träger der Geschlechtsdifferenz, selbst es sind, in welche die ästhetische Betrachtung derselben fällt; mit anderen Worten: in den Augen des Weibes hat die männliche Schönheit, in den Augen des Mannes die weibliche einen durch die subjektive Geschlechtsempfindung geschärften und darum prägnanteren Charakter als für die unparteiischere objektiv-ästhetische Betrachtung. Deshalb findet und empfindet das Weib am Manne und der Mann am Weibe gerade das „schön", was jedem von ihnen

ſelber fehlt, und umgekehrt das „häßlich", was jedes von ihnen ſelber als charakteriſtiſche Eigenſchaft beſitzt, und zwar beides ſowohl in geiſtiger wie in körperlicher Beziehung: allzukräftige Formen und energiſche Bewegungen können dem Manne am Weibe ebenſowenig wie kühnes Hervortreten und ſcharfes Denken desſelben gefallen, während umgekehrt allzuweichliche Formen, ſchmiegſame Bewegungen, ſowie Zaghaftigkeit, Mangel an Energie überhaupt, Schwäche im Handeln, Inkonſequenz im Denken, Empfindſamkeit u. ſ. f. den Mann in den Augen des echten Weibes notwendig herabſetzen. — Dieſer Gegenſatz drängt nun, weil er hier weſentlich der inſtinktiven Empfindung angehört, auf gegenſeitige Ergänzung, gewiſſermaßen als ein beiden Seiten, wenn auch in entgegengeſetzter Form, eingepflanzter Trieb zur Realiſation der abſoluten Schönheitsform: und dieſer Trieb drückt ſich in der Form der Liebe aus. Aber, entſprechend der Gegenſätzlichkeit der Empfindung, äußert ſich die erwachende Liebesempfindung beim Manne in ganz verſchiedener Weiſe als beim Weibe; und zwar ſcheinen die Charaktere darin zunächſt ihre beiderſeitigen Rollen zu vertauſchen: der Mann wird dem geliebten Weibe gegenüber ſchüchtern bis zum Verlegenſein, demütig bis zur Unterwürfigkeit, ſchmiegſam und nachgiebig bis zur Schwäche u. ſ. f., das Weib dem geliebten Manne gegenüber dagegen zurückhaltend bis zur Kälte, widerſtrebend bis zur Härte, mißtrauiſch verſagend. Wächſt indes das gegenſeitige Vertrauen zu der Aufrichtigkeit und Unbedingtheit der Empfindung, ſo erweicht ſich die Kälte des Weibes allmählich zur ſchamvollen Wärme, und an dieſer Scham ermutigt ſich wieder die Schüchternheit des Mannes in demſelben Grade zum Bewußtſein männlicher Würde und ſiegesgewiſſer Kraft, in welchem andererſeits die Scham des Weibes an jener anfänglichen Schüchternheit zum Gefühl der Macht weiblicher Anmut erſtarkte. Dieſe graduell wachſende Ausgleichung der entgegengeſetzten Empfindungen, deren Beobachtung von hohem äſthetiſchen Intereſſe iſt, führt dann ſchließlich zum vollen Vertrauen auf die Echtheit und Tiefe

der Liebesempfindung und durch dies Vertrauen zur Vertrautheit, d. h. zur völligen gegenseitigen Hingabe in geistiger wie in körperlicher Beziehung (21).

Es wurde vorhin auf den instinktiven Drang gegenseitiger Ergänzung zur Realisation der absoluten Schönheitsform hingedeutet. Da aber diese instinktiv angestrebte Realisation des absolut schönen Menschen im Liebesgenuß sich notwendig als eine Illusion erweist, insofern sie nur für die momentane Vorstellung während der Hingabe eine subjektive Wahrheit enthält, thatsächlich aber — wie auch das Resultat desselben, die Erzeugung des Kindes bethätigt — immer wieder in den Geschlechtsgegensatz zurückgeworfen wird, so muß sich das ursprüngliche Verhältnis, d. h. das Bewußtsein der Differenz, immer wiederherstellen; oder: jenes Zurückwerfen, welches auf seiten des Weibes ein Zurücknehmen der Hingebung ist, erfordert auf seiten des Mannes eine neue Liebeswerbung; und hierdurch erhält die menschliche Geschlechtsliebe, im Unterschied von der des Tieres, eine höhere sowohl ethische wie ästhetische Bedeutung. Damit aber empfängt die Liebe als geistige Schönheitsempfindung eine Weihe, die sie der bloß sinnlichen Sphäre entrückt und deren sanktionierende Form die Ehe ist. Denn erst in der Ehe entwickelt sich durch die zugleich geistige und natürliche Zusammengehörigkeit von Mann, Weib und Kind die rein menschliche Gestalt der Familie, als Basis aller geistigen und natürlichen Gesellschaftsformen, welche sich weiterhin, durch die verwandtschaftlichen Beziehungen einerseits des Mannes andererseits der Frau, zum Stamme, durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der Stämme zur Nation u. s. f. in immer weiteren Kreisen entwickeln; Verbindungen zunächst natürlicher Art, die aber auch in geistiger Hinsicht bestimmte Formen annehmen: der „Stamm“ gestaltet sich zur Gemeinde, innerhalb deren die „Familie“ die Bedeutung des Hausstandes erhält, die „Nation“ zum Staat. Die Summe der Nationen, oder — wo diese noch nicht bis zu der Kulturform des Staates fortgeschritten sind — der „Völker“,

umfaßt schließlich, gegliedert und modifiziert durch die Rassenunterschiede, den Begriff der Menschheit überhaupt; und hier angelangt tritt wieder die auf dem zur Versöhnung drängenden Geschlechtsgegensatz beruhende Form der „Familie“ als die allgemeinste und zugleich individuellste, somit wahrhaft substanzielle Basis und gleichsam als Zentrum der sämtlichen durchlaufenen Kreise auf. So stellt die Familie in ihrer individuellen Entwickelung zugleich das mikrokosmische Spiegelbild der gesamten Kulturgeschichte der Menschheit dar. Diese individuelle und gerade darum prototypische Entwickelung ist jetzt nach ihrer ästhetischen Seite zu betrachten.

Die Ehe wurde vorhin als diejenige Form der Geschlechtsliebe bezeichnet, wodurch diese einen wesentlich ethisch-ästhetischen Charakter erhält, indem sie zugleich ihre Weihe als geistige Schönheitsempfindung empfängt. Diese Bedeutung der Ehe gründet sich auf das dem Menschen als subjektivem Geist immanente Element der Freiheit (vergl. S. 12 ff.), insofern weder Mann noch Weib unbedingt an die bloße Naturnotwendigkeit der Empfindung, welche die individuelle Wahl ausschließt und nur das Geschlecht kennt, gebunden sind, sondern sich relativ frei dagegen verhalten. Diese Freiheit der Geschlechtsliebe verleiht aber der Liebe den Charakter einer — und zwar nicht aus bloß sinnlichen Motiven — auf ein bestimmtes Individuum gerichteten Neigung, und erhebt sie dadurch zur Würde eines ethischen und, nach Seite der formalen Gestaltung, ästhetischen Verhältnisses. Mann und Weib wissen sich in dieser Verbindung als eine gleichsam organische Einheit, und das Gefühl geistiger Zusammengehörigkeit drückt sich in ihrem persönlichen Verhalten zu einander als gegenseitige Achtung aus; als Achtung nämlich vor der Subjektivität des Anderen als freier Individualität. Dies Element der „Achtung“, welches der Ehe eine unendlich höhere Bedeutung, auch in ästhetischer Beziehung, über die geschlechtliche Vereinigung des Tieres hinaus verleiht, erhält nun durch die Geburt des Kindes eine noch konkretere Gestalt, da

sich erst hierdurch der Begriff der Familie wahrhaft realisiert. Daß hiermit ein wesentlicher Wendepunkt, gleichsam ein neuer, bedeutungsvollerer Anfang des ethisch-ästhetischen Verhältnisses zwischen Mann und Weib gesetzt ist, geht daraus hervor, daß die Ausgleichung der Charaktere, d. h. die Milderung des geschlechtlichen Gegensatzes, wiederum — wie beim Anfang der Liebeswerbung — fast bis zur Umkehrung derselben fortgeht: als „Mutter" erhält das Weib wesentlich den Charakter der Würde, als „Vater" der Mann wesentlich den einer gewissen Milde und Anmut. Zugleich folgt hieraus mit Notwendigkeit, daß die vollkommenste Gestalt dieses auf gegenseitige Achtung gegründeten Liebesverhältnisses nur in der Form der Monogamie sowohl einen sittlichen wie ästhetischen Charakter haben kann, während sowohl die „Polygamie" wie die „Polyandrie", da sie dies Element der Achtung von der Persönlichkeit als freien Subjektes notwendig vernichten, auf den Standpunkt der tierischen Geschlechtsliebe, ja im grunde unter denselben hinabsinken müssen; unter denselben, weil die Begriffe des Unsittlichen und Unästhetischen, welche sich mit jenen Formen beim Menschen verbinden, überhaupt keine Kriterien sind, die auf das Naturverhältnis der Tiere Anwendung finden.

Wenn nun zwar erst durch die Geburt des „Kindes" sich der Begriff der Familie in konkreter Weise realisiert, so bleibt derselbe doch noch mit der Einseitigkeit behaftet, daß in dem einen Kinde, da es notwendig entweder ein Knabe oder ein Mädchen ist, die Geschlechtsdifferenz eben nur auf einseitige Weise vertreten ist: die vollkommenste Gestalt erhält die Familie mithin erst durch die Geburt eines zweiten und zwar geschlechtlich von dem ersten verschiedenen Kindes. Dies Ereignis bezeichnet abermals einen neuen und wesentlichen Abschnitt in der Entwickelung des Familienverhältnisses und zwar nach verschiedenen Richtungen hin. Denn die bisherige Gleichartigkeit der Empfindung der Eltern zu dem ersten (einen) „Kinde", macht jetzt der ungleichartigen Empfindung zum „Sohn" und zur

„Tochter" Platz; und zwar ungleichartig in doppelter Hinsicht, da nicht nur die Empfindungsweise sowohl des „Vaters" wie der „Mutter" einerseits zum Sohn andererseits zur Tochter überhaupt eine wesentlich verschiedene, sondern auch die Empfindungsweise des „Vaters" zum Sohn einen anderen Charakter hat als die der „Mutter" zum Sohn, und ebenso die Empfindungsweisen beider zur Tochter. So wirkt der Geschlechtsunterschied, und zwar in seiner rein geistigen, weil von allem sinnlichen Beigeschmack freien und deshalb durchaus ethisch-ästhetischen Bedeutung, wesentlich bestimmend auf die Natur des elterlichen Empfindens ein. Prüft man diese Verschiedenheiten näher, so erkennt man, daß die Zärtlichkeit des „Vaters" zur Tochter sowie die der „Mutter" zum Sohn eine intensivere und zugleich zartere, mit einem Worte idealere Färbung hat als die des „Vaters" zum Sohn oder der „Mutter" zur Tochter, weil in dem letzteren Doppelverhältnis die Geschlechtsgleichheit dem Empfinden von vornherein ein mehr vertrauliches Gepräge verleiht. Dieselbe Verschiedenheit des Empfindens waltet aber auch andererseits in der Empfindung der Kinder zu den Eltern ob: die Liebe des „Sohnes" zur Mutter und ebenso die der „Tochter" zum Vater wird aus demselben Grunde einen mehr idealen, gleichsam romantischen Zärtlichkeitscharakter an sich tragen als die des „Sohnes" zum Vater und die der „Tochter" zur Mutter. Jene Liebe wird, selbst bei vorgerückterem Alter der Kinder, stets den Charakter der Liebe, d. h. einer intensiveren Zärtlichkeit, behalten, während die zweite (zwischen Vater und Sohn, bezw. Mutter und Tochter) allmählich die Gestalt der Freundschaft annimmt.

Endlich ist auch noch das gegenseitige Verhalten des durch die Geschlechtsdifferenz bedingten Empfindens der Geschwister zu einander zu betrachten. Schon in der Charakterbildung jedes Einzelnen für sich offenbart sich bereits in frühester Zeit des erwachenden Bewußtseins der Einfluß des Geschlechtsunterschiedes in entschiedenster Form, und zwar hauptsächlich in der

Sphäre der Anschauung, und in dieser wieder am deutlichsten im Spiel des Kindes. Das Spiel des Knaben zeigt die Tendenz des Hinausstrebens, kühnen Wagens, des Forderns und Herrschens, aber auch des Protegierens und Beschützens des schwächeren Geschlechts, das Spiel des Mädchens die Tendenz des zärtlich-Pflegens, des sorglich-Ordnens, des häuslich-Wirtschaftens u. s. f. Darum spielt der Knabe „Räuber", „Soldat", setzt den „Robinson" in Szene u. s. f., während das Mädchen sich als „Hausmütterchen" mit der Puppe und Küche beschäftigt, Visiten macht u. s. f. Wenn daher dort die knabenhafte Kraftentfaltung zum Eigensinn und Trotz, hier die mädchenhafte Sanftheit zur Ängstlichkeit und Schwäche sich verschärft, so erscheinen diese negativen Formen der geschlechtlichen Charakteranlagen immerhin naturgemäßer als die Übertragung derselben auf das entgegengesetzte Geschlecht, nämlich wenn der Knabe Furcht und Schwäche, das Mädchen Trotz und Eigensinn zeigen.

In dem Fortgang des geschlechtlichen Entwickelungsprozesses durch die verschiedenen Altersklassen: „Knabe", „Jüngling", „Mann", — „Mädchen", „Jungfrau", „Weib", zeigt sich dieser fundamentale Gegensatz in stetig zunehmender Bestimmtheit der Formen. Im Verlauf desselben wird mit dem Eintritt der geschlechtlichen Reife ein Kulminationspunkt erreicht, der gleichsam die Peripetie des Prozesses bildet, indem die Schärfe des Gegensatzes durch die eben geschilderte Versöhnung desselben in der Liebe sich ausgleicht, um nach Bildung der Familie, in welcher der Prozeß von neuem beginnt, schließlich in den Gestalten des „Greises" und der „Matrone" auch für das einzelne Individuum das Gepräge einer neutralen Beruhigung zu gewinnen, welche anscheinend eine Rückkehr zum neutralen Kindheitszustande bildet, aber bereichert mit der ganzen konkreten Fülle eines erfahrungsreichen, aber auch illusionsarm gewordenen Lebens. Hier schließt sich der Kreis der Entwickelung in sich ab; ein Abschluß, welcher in der durch Altersschwäche beförderten Sehnsucht nach absoluter Ruhe, d. h. nach dem Tode

als dem natürlichen Ende des Lebens, seinen formalen Ausdruck findet.

Jede dieser Stufen der doppelseitigen Entwickelung — die übrigens keine streng geschiedenen Abschnitte, sondern nur gleichsam die Knotenpunkte bezeichnen, in denen sich die Bewegung zu bestimmten und für die Anschauung als charakteristisch erkennbaren Formen zusammenschließt — besitzt nun ihre besondere Art der Schönheit, welche nur im Anfangs- und Endpunkte, d. h. im neugeborenen Kinde und im hohen Alter, neutraler Art ist, während sie zwischen diesen Extremen, und zwar, je weiter die Entwickelung fortschreitet, um so konkreter und gegensätzlicher sich gestaltet. Aber das Gepräge der „Ehrwürdigkeit", welche den Greis wie die Matrone in gleicher Weise charakterisiert, schließt dennoch eine gewisse Gegensätzlichkeit nicht ganz aus, denn die Ehrwürdigkeit des Greises erscheint immerhin in einer mehr erhabenen, die der Matrone in einer mehr anmutigen Form, während beim neugeborenen Kinde eine Differenz solcher Art überhaupt noch nicht angedeutet ist. Die Ansicht aber, daß mit der Erreichung des oben angedeuteten Kulminationspunktes, der als „Peripetie des Prozesses" bezeichnet wurde, das Individuum überhaupt das höchste Ziel seiner ganzen Entwickelung erreicht habe, so daß von hier ab der Fortgang nur in einer Abnahme sowohl an Schönheit wie an Kraft des Geistes bestehe, also lediglich negativer Art sei, ist durchaus eine irrtümliche: vielmehr entwickeln sich erst nach Überschreiten jenes höchsten Grenzpunktes in der natürlichen Schönheitsentfaltung, worin der Mann das Maximum seiner männlichen, das Weib das seiner weiblichen Schönheit erreicht, sehr wesentliche bis dahin latent gebliebene Elemente, welche den Menschen als geistige Potenz überhaupt sogar in höherem Grade charakterisieren, als dies vorher möglich war, da er noch zu sehr an den geschlechtlichen Empfindungsdrang gebunden war. Denn nachdem die Naturseite des Menschen durch Befriedigung dieses Dranges zu einer relativen Beruhigung gelangt ist, beginnt erst jene Ausgleichung

der Gegensätze in Wirksamkeit zu treten, welche seinen Charakter zu einer höheren allgemein-menschlichen Form des Daseins erhebt; erst dann gelangt der Geist als solcher zur reinsten und vollsten Entfaltung seiner sittlichen und intellektuellen Kräfte, hiermit aber auch zu einer höheren und edleren, weil rein geistigen Schönheit. Man mag daher vom Gesichtspunkt der Naturschönheit in dem „Jüngling" und der „Jungfrau" die Ideale menschlicher Schönheit erblicken; vom Gesichtspunkt der geistigen Schönheit findet die Realisation des menschlichen Ideals erst in der Ehe als Basis der Familieneinheit statt; erst in diesem Verhältnisse gelangt der Mensch zur relativ höchsten Klarheit des Bewußtseins seiner selbst als geistiger Potenz und damit auch sowohl zur höchsten Reinheit des sittlichen Wollens wie zur höchsten Reife des Anschauens. Hierzu wirkt nämlich wesentlich der gegenseitig fördernde Einfluß der Geschlechter mit, so daß durch die Ehe, als seelische Verbindung nicht nur von Mann und Weib, sondern auch von Eltern und Kindern, einerseits das allgemein-menschliche Ideal am reinsten repräsentiert, andererseits jeder der beiden Gatten für sich diesem Ideal relativ am nächsten gebracht wird.

II. Die Genesis der kulturgeschichtlichen Schönheitsformen und die völkergeschichtlichen Ideale.

Die Altersstufen in der Entwickelung des individuellen Menschen bilden zugleich das Vorbild für den gesamten völkergeschichtlichen Prozeß, d. h. für Das, was man unter „Perioden und Kulturgeschichte" versteht, insofern beide auf demselben Entwicklungsprinzip beruhen, nämlich auf der sich stetig verändernden Stellung, welche Natur und Geist als einander bekämpfende Elemente des Prozesses zu einander einnehmen. Dieser Prozeß ist bereits früher seinem Wesen nach als „Prozeß der Selbstbefreiung des Geistes im Kampfe mit der ihm immanenten Natur" bezeichnet worden, ohne daß indes dort die Phasen dieses Kampfes schon als besondere Entwickelungsstufen des Prozesses unterschieden

werden konnten; da sich aber gerade in diesen erst der allgemeine Inhalt auf konkrete Weise realisiert darstellt, so sind diese Entwickelungsstufen nunmehr, und zwar aus dem besonderen Gesichtspunkt der geistigen Schönheit des Menschen, ins Auge zu fassen.

Es liegt nun im Wesen dieses Prozesses, daß der Fortgang darin im großen und ganzen eine dreifache Gestalt annehmen muß, welche durch die verschiedene Stellung des Geistes zur Natur, der beiden miteinander streitenden Elemente, bedingt ist — gleichviel ob man die Entwickelung des individuellen Menschen oder die eines besonderen Volkes oder endlich die der gesamten Menschheit dabei im Auge hat. Zwischen den beiden Elementen ist nämlich nur eine dreifache Stellung möglich:

1. die Natur beherrscht den Geist (Kindheit des Individuums, des Volkes, der Menschheit);

2. Natur und Geist gelangen zum Gleichgewicht (Jünglingsalter des Individuums, des Volkes, der Menschheit);

3. der Geist gewinnt die Herrschaft über die Natur (Mannesalter des Individuums, des Volkes, der Menschheit).

Man könnte hierzu noch eine vierte Stufe hinzufügen, welche als „Greisenalter" in allen drei Sphären zu bezeichnen wäre; allein diese fällt außerhalb unserer Betrachtung, weil in dieser beide Elemente im Rückgange begriffen erscheinen, indem durch das Absterben das Subjekt, welches der Träger desselben ist, der Kampf überhaupt als Prozeß sein Ende erreicht. — Was die individuelle Form dieser Entwickelung, d. h. die Geschichte des einzelnen Menschen betrifft, so ist darüber im vorigen Abschnitt bereits das Erforderliche gesagt; hier handelt es sich zunächst um die allgemeinen und weiterhin innerhalb derselben um die besonderen Formen derselben.

Insofern die zweite Position, d. h. diejenige, in welcher Natur und Geist zum Gleichgewicht gelangen, dasjenige Stadium des Prozesses darstellt, welcher oben als „Peripetie des Prozesses" bezeichnet wurde, bildet sie zugleich den festen Grenzpunkt zwischen der ihr voraufgehenden und der ihr nachfolgenden Ent-

wickelung, die sich beide, jene nach rückwärts, diese nach vorwärts, gleichsam in die Unendlichkeit ausdehnen. Diese Position wird durch jene Epoche in der Geschichte der Menschheit dargestellt, welche man als antike Kulturphase zu bezeichnen pflegt. Da nun diese als Peripetie des gesamten Prozesses zu fassen ist, so sind die ihr voraufgehende und ihr nachfolgende Epoche zunächst nur als vor- und nachantike Kulturphasen zu bezeichnen.

Bekanntlich wird die sog. „Weltgeschichte" in vier Hauptperioden eingeteilt: Orientalismus, Altertum, Mittelalter und moderne Zeit. Es macht sich hierbei aber die Erwägung geltend, daß die Namen „Mittelalter" und „Moderne Zeit" lediglich relative Bedeutung haben und deshalb zu den Bezeichnungen „Vorantik" und „Antik" gar keine koordinierte Stellung einnehmen. Denn was „vorantik" und „antik" heißt, wird noch nach tausend Jahren so heißen müssen; was dagegen heute „modern" und infolge dessen „mittelalterlich" (nämlich zwischen „antik" und „modern" in der Mitte liegend) genannt wird, das wird allmählich seine Bedeutung verlieren, weil nach längerer Zeit für die Kategorie des „Modernen" ein ganz anderer Inhalt gewonnen sein wird. Schon jetzt macht sich der Umstand, daß man die „moderne" Epoche vom Ende des 15. Jahrhunderts an rechnet, als ungeeignet fühlbar, weshalb die Lehrbücher der Weltgeschichte bereits seit länger sich genötigt gesehen haben, die moderne Zeit wieder in eine „neue" und eine „neueste" Epoche zu teilen; eine Teilung, die natürlich über kurz oder lang abermals als antiquiert sich herausstellen muß und vielleicht noch zur Hinzufügung einer „allerneuesten" Epoche führen wird. Dergleichen vom subjektiven Standpunkt des Beobachters, der selber ja einer bestimmten Zeit angehört, gemachten Einteilungen haben objektiv keinen Wert, weil sie nicht den Inhalt der Entwickelung selbst als alleiniges Kriterium der Gliederung zur Geltung bringen. In dieser Hinsicht ist darauf hinzuweisen, daß, wie immer das sogen. „Mittelalter" sich von der sogen. „modernen Zeit" unterscheidet, sie beide doch, in ihrem Gegen-

ſatz zur „antiken“ und „vorantiken Zeit“, darin überein kommen, daß in ihnen der Geiſt zur Herrſchaft über die Natur gelangt iſt, gerade wie ihrerſeits die antike Zeit ſich dadurch von der vorantiken unterſcheidet, daß in ihr die in der letzteren noch herrſchende Übergewalt der Natur über den Geiſt gebrochen und ein Gleichgewichtsverhältnis erreicht wird.

Jene übliche Einteilung der Weltgeſchichte in vier Perioden iſt mithin entſchieden zu verwerfen; wenigſtens erweiſt ſie ſich, wie wir ſehen werden, für die äſthetiſche Betrachtung der Weltgeſchichte, d. h. für die Betrachtung der Entwickelung der völkergeſchichtlichen Ideale als völlig unhaltbar.

Wirft man nun einen allgemeinen Überblick über die Hauptphaſen der Entwickelung, welche jenen drei, aus dem Weſen des Prozeſſes ſich ergebenden Poſitionen entſprechen, ſo erkennt man zunächſt, daß die antike Kulturphaſe, als mittelſte Epoche, der zeitlichen Ausdehnung nach den kleinſten Umfang einnimmt, was ſich aus ihrer Bedeutung als Gleichgewichtsſtellung zwiſchen Natur und Geiſt erklärt, da zwei kämpfende Mächte, von denen nur die eine, hier der Geiſt, im ſteten Wachſen begriffen iſt, unmöglich auf eine lange Dauer hinaus ſolche Stellung zu behaupten vermögen. Aber gerade durch dieſe Gleichgewichtsſtellung gewinnt die antike Kultur eine eminent wichtige Bedeutung in dem geſamten Entwickelungsprozeß, namentlich im Gebiet der reinen Anſchauung, da das Weſen der Schönheit ja eben ſelber in ſolchem Gleichgewicht zwiſchen Natur und Geiſt, d. h. in der Harmonie zwiſchen ſinnlicher Geſtaltung und ideellem Inhalt, wurzelt. Außerdem hat ſie, als Kulminations- und Ruhepunkt in dem Kampfe, das Eigentümliche, daß ſie, wie ſchon bemerkt, allein gegen die Vergangenheit wie gegen die Zukunft eine beſtimmte Grenze hat, während ſich die vorantike wie die nachantike Entwickelung je nach einer Seite hin in die Unendlichkeit ausdehnen. Selbſtverſtändlich hat aber die antike Kulturepoche nur im Verhältnis zu der ihr voraufgehenden und ihr nachfolgenden Epoche jenes Gepräge der Gleichgewichts-

stellung, während sie für sich betrachtet, d. h. innerhalb ihrer eigenen Entwickelung, demselben Gesetz unterliegt, welches in dem Fortgang von der einen zu der andern der drei großen Hauptepochen herrscht. Denn wenn man das perikleische Zeitalter als den Kulminationspunkt der gesamten hellenischen Kulturentwickelung betrachten muß, so folgt, daß die vorperikleische Zeit dem Begriffe der höchsten hellenischen Kultur noch nicht, die nachperikleische Zeit demselben nicht mehr völlig entspricht. Aber der vor- und nachantiken Zeit gegenüber hat die antike Epoche als Ganzes immerhin das Gepräge einer idealen Versöhnung von Natur und Geist, d. h. sie repräsentiert das schöne Jünglingsalter der Menschheit überhaupt, in welchem die „Schönheit" das allgemeine, alle Formen des Lebens durchdringende Gestaltungsprinzip war.

Von diesem festen Punkt im gesamten Entwickelungsprozeß der allgemein-menschlichen Kultur ist mithin der Gang des letzteren zu betrachten.

1. Der Orientalismus.

In ihm zeigt sich die Herrschaft des Naturelements nach allen Richtungen hin, in denen sich das Leben der Nationen ausbreitet, zunächst in staatlicher Beziehung als Patriarchalismus, d. h. als eine Form, für welche noch die natürliche und unbedingte Gewalt des Familienoberhauptes das Vorbild der nationalen Organisation bildet und welche, da ihr die ethische Gefühlsbasis der Familie mangelt, als der Gegensatz von Despotismus und Sklaverei, d. h. als Mangel an Freiheit nach beiden Seiten hin, sich darstellt; denn der Despot ist als Träger abstrakter Willkür vom ethischen Gesichtspunkt nicht minder unfrei als der Sklave. Ästhetisch betrachtet erscheint die Herrschaft des Naturelements als Drang nach dem quantitativ Maßlosen; und zwar nicht nur hinsichtlich der Empfindung, sondern auch hinsichtlich der Anschauung. Im Orientalismus geht alles ins Kolossale und Übermäßige, weil es noch den Charakter der Naturgewalt besitzt. Diesen Charakter der quantitativen Maß-

losigkeit tragen daher alle besonderen Lebensformen des Orientalismus, die des religiösen Kultus und des sozialen Lebens nicht minder wie der künstlerischen Anschauung. Dabei waltet, im Zusammenhang damit, ein fortwährendes Hinausschweifen in die entgegengesetzten Extreme ob: in religiöser Beziehung auf der einen Seite absolute Theokratie, auf der anderen ebenso absoluter Fanatismus, Mystizismus, blinder Aberglaube u. s. f. Der Kultus ist ein Gemisch verschwenderischer Pracht und wildester Sinnlichkeit mit abstraktester Entsagung und Selbstzerfleischung: bald backchantischer Wahnsinn, bald eine Selbstkasteiung, die bis zur Selbstvernichtung geht. Ähnliche Erscheinungen werden wir im Mittelalter finden, wie denn das Einsiedler- und Mönchswesen, das freiwillige Märtyrertum u. s. f. nicht minder wie die pomphafte Pracht der religiösen Zeremonieen, das gedankenlose Ableiern der Litaneien, das Rosenkranzbeten, Weihrauchräuchern u. s. f. Formen sind, die — vermutlich infolge der durch die Kreuzzüge vermittelten Kenntnis des Orientalismus — aus diesem in den Katholizismus hinübergenommen sind, obschon, wie wir sehen werden, die Quellen, aus denen diese Erscheinungen im Mittelalter stammen, durchaus entgegengesetzter Art sind als im Orient. — In sozialer Beziehung gehören hierher diejenigen Formen, welche ebenfalls das ethisch-ästhetische Element der „Familie" aufheben, einerseits die Polygamie, andererseits das Mönchswesen; denn auch durch letzteres wird die Ehe zu etwas Unheiligem herabgesetzt und ihr der sittliche Inhalt entzogen, während durch die Polygamie das Weib seiner sittlichen Würde beraubt und zur bloßen Sache degradiert wird, woran sich dann — und zwar nach beiden Seiten hin — eine Menge unnatürlicher Laster als notwendige Konsequenz anschließen. Im Zusammenhange damit und mit den politischen Zuständen steht die strenge Abscheidung in Kasten, welche — wie die Polygamie und das Mönchswesen den Begriff und sittlichen Gehalt der „Familie" — so den der „Gemeinde" aufhebt, weil dadurch die freie Selbst-

bestimmung des Individuums vernichtet und an deren Stelle die abstrakte Naturnotwendigkeit gesetzt wird.

Was endlich die mit den religiösen Vorstellungen im engsten Zusammenhange stehende Kunstthätigkeit d. h. das Gebiet der Anschauung betrifft, so zeigt sich die Herrschaft des Naturelements auch hier in der überall ins Maßlose und Ungeheure schweifenden Phantastik aller Gebilde, die sämtlich das Gepräge des quantitativ-Gewaltigen, Kolossalen und (im Verhältnis dazu) inhaltslos-Prächtigen an sich tragen. Zwar drängt der orientalische Geist in seinem Streben nach dem Erfassen des Unendlichen über die einfache Naturwirklichkeit hinaus; aber er gelangt damit nicht zu einer Erhebung über die Natur und dadurch zu einer wahrhaften „Erhabenheit", sondern meist nur zum Unnatürlichen; nicht zum Übersinnlichen, sondern zum Un- und Widersinnigen. Die orientalischen Göttergestalten sind so nicht eigentlich Darstellungen übernatürlicher Wesen sondern wunderliche Ungestalten, in denen die verschiedensten Naturelemente gegen alle organische Naturgesetzmäßigkeit zusammengeworfen erscheinen und außerdem durch ihre alles ästhetische Maß überschreitende Ausdehnung zu imponieren suchen. Alle diese Götterfiguren mit Tierköpfen und eine Menge von Armen, Köpfen, Beinen, Brüsten, Händen, Flügeln u. s. f. sind nur groteske Kombinationen quantitativer Phantastik und daher, trotz ihrer hineingeheimnißten Symbolik, nicht echte Produkte phantasiereichen Schaffens, sondern im grunde nur unästhetisch und trivial, weil sie trotz alles extensiven Schweifens ins Maßlose dennoch nicht den Charakter der Erhabenheit, den sie anstreben, erreichen können. Was kann es beispielsweise Trivialeres geben als die Vorstellung einer allgemeinen Naturkraft durch das berühmte Mißgebilde der „Sphinx", das durch eine rein äußerliche, gänzlich unorganische Zusammenstellung von einzelnen Körperteilen der Hauptrepräsentanten der verschiedenen Tierreiche (Mensch, Löwe, Adler) die Vorstellung einer allgemeinen und höchsten Naturkraft versinnbildlichen soll. Geheimnisvoll sieht

solch abnormes Gebilde wohl aus, aber nur, weil es das uns geläufige Naturbildungsgesetz über den Haufen wirft und deshalb unverständlich wird. In einiger Entfernung von der Pyramide des Cheops hat man die bis auf den Kopf in den Wüstensand versunkene Kolossalstatue einer Sphinx ausgegraben, welche von den Vorderklauen bis zum Schwanz 125 Fuß mißt. Zwischen ihren Vorderfüßen hält sie einen Tempel und einen zweiten in den Klauen. Bei Ipsambul befindet sich ein Felsentempel, neben dessen Eingang vier sitzende kolossale Königsfiguren von 65 Fuß Höhe, welche aufgerichtet gedacht über 80 Fuß messen würden, in Haltung und Ausdruck einander völlig gleich, aus dem Felsen gehauen sind. So entwickelt sich, im Zusammenhange mit dem Streben nach dem Abnormen, aus dem dunkel gefühlten Bedürfnis einer Erhebung über den Stoff ein Schweifen ins quantitativ Ungeheure. Ja, schon in der Verwendung der Tierformen für Göttervorstellungen, sowie im religiösen Tierdienst (heilige Kuh, Apis, Katzen, Ibisse u. s. f.) spricht sich die Herrschaft des Naturelements über das rein geistige unverkennbar aus. Aber nicht nur die Göttergestalten, auch die gewaltigen Bauten: Pyramiden, Labyrinthe, Obelisken, Felsentempel u. s. f. sind zwar als Symptome eines im Orientalismus tief wurzelnden Strebens nach der Vorstellung des Unendlichen zu betrachten, aber eines Strebens, worin der noch von der Natur gefesselte Geist vergeblich sich abquält, um zum Gefühl unendlicher Freiheit zu gelangen.

Betrachtet man daher den typischen Charakter dieser Erscheinungen unter dem letzteren Gesichtspunkt, so machen sie allerdings den Eindruck einer gewissen Erhabenheit; aber es ist eine Erhabenheit, die als Form einer wesentlich quantitativen Unendlichkeit doch nur abstrakter Art ist, da ihr das jeder wahren Erhabenheit notwendig innewohnende schöne Maß fehlt: es ist eben die Erhabenheit der verkörperten Naturgewalt (vergl. S. 32 ff.). — Selbst die in dieser Sphäre uns entgegentretenden Persönlichkeiten, die großen Heroen der orientalischen Völker

die Staaten- und Religionsbegründer, die Gesetzgeber, Propheten, Erzväter u. s. f., erscheinen zwar, mit dem Maßstab moderner Anschauung gemessen, in dieser Perspektive der zeitlichen Entfernung als gewaltige, wie aus einem Stück gehauene Riesengestalten, die aber, in der Nähe besehen und von ihrem mythisch-mystischen Nimbus entkleidet, teilweise zu ziemlich trivialen und bornierten Erscheinungen zusammenschrumpfen, wie beispielsweise die jüdischen Erzväter, an ihrer Spitze Vater Abraham.

In dieser aphoristischen Charakteristik ist vom „Orientalismus" nur im allgemeinen gesprochen; aber innerhalb dieses allgemeinen Rahmens gliedert sich derselbe in sehr voneinander abweichende Volks- und Staatstypen; schon deshalb, weil dabei die Rassenunterschiede mitbeteiligt sind. Denn während z. B. die Ägypter eine aus kaukasischen, mongolischen und negerhaften Elementen gemischte Gattung repräsentieren, gehören die Inder und Perser der reinen indogermanischen (kaukasischen) Völkerfamilie an; die Babylonier, Assyrer, Phönizier, Juden und Araber als „Semiten" zeigen dagegen wieder eine, schon in der Sprache sich kundgebende Verschiedenheit der Abstammung. Es ist nicht Aufgabe der Ästhetik, diese Unterschiede bis ins Einzelne zu verfolgen: im großen und ganzen beruhen dieselben darin, daß sich der allgemeine Charakter des Orientalismus bei den einen mehr nach der politisch-sozialen, bei den anderen mehr nach der religiös-künstlerischen Seite ausprägt. Was beispielsweise den jüdischen Monotheismus betrifft, so spricht sich der Charakter des patriarchalischen Despotismus gerade in diesem einen Gott, weil er wesentlich noch abstrakter Naturgott, mehr ein Gott des Zornes als der Liebe, ist, viel entschiedener aus als in der „Trimurtis" der Sanskritvölker, welche, auch in ästhetischer Beziehung, einen viel idealeren und zugleich konkreteren Charakter und dadurch eine viel größere Verwandtschaft mit der christlichen Idee der Dreieinigkeit besitzt.

Endlich ist noch auf eine, ebenfalls nur aus dem Druck, den die Natur auf den Geist ausübt, zu erklärende Erscheinung

hinzuweisen, durch welche das eigentümliche Wesen des Orientalismus vielleicht am prägnantesten gekennzeichnet wird: die bei aller Pracht und schwelgerischen Üppigkeit des Lebens und aller Wildheit sinnlicher Genußsucht sich über ihn breitende Düsterheit der Stimmung, gegen welche der Geist in seinem Streben nach Selbstbefreiung, worin sein Wesen wurzelt, vergeblich ankämpft. Dieser Druck, welcher in dem Geiste das dumpfe Gefühl seiner Knechtschaft erweckt und sich wie ein schwerer Nebel über die orientalischen Völker ausbreitet, läßt sie nicht zum maßvollen und heiteren Genuß des Lebens gelangen. Am auffälligsten zeigt sich diese düstere, bis zur Melancholie gehende Stimmung in dem Kultus des Todes bei den Ägyptern, aber auch bei den semitischen Völkern, während die der kaukasischen Rasse angehörenden Inder und Perser weniger davon zu leiden haben und daher auch, in Vergleich mit jenen, eine verhältnismäßig größere Freiheit besitzen, die sie befähigt, sich auch in intellektueller Hinsicht, z. B. in der Pflege der Wissenschaft und Kunst, auf eine höhere Bildungsstufe zu erheben. In der Kultur der Sanskritvölker kündigt sich überhaupt, wenn auch erst in schwachen Anfängen, bereits die Zeit an, in welcher der Geist hinlänglich erstarkt ist, um sich der Natur gegenüber gleichberechtigt zu fühlen und, von jenem Drucke befreit, mit ihr als feindlicher Macht Frieden zu schließen. Dieses Stadium des Prozesses wird aber erst völlig in der antiken Kulturepoche erreicht, welche so das wunderbare Schauspiel einer Versöhnung von Natur und Geist darbietet, d. h. einer Harmonie beider Elemente, welche in dem gesamten Entwickelungsprozeß der Weltgeschichte nur einmal als vollkommene Einheit von Natur- und Geistesschönheit sich offenbaren konnte.

2. Der Hellenismus.

Wenn von der antiken Kultur im idealen Sinne des Wortes gesprochen wird, so ist darunter speziell die hellenische Kultur zu verstehen, da sich in dieser das antike Ideal: harmonisches Gleich-

gewicht von Natur und Geist, Einheit von Sinnlichkeit und Idee, nach allen Richtungen des Lebens hin am reinsten ausprägt: so kann der „Hellenismus“ im eminenten Sinne des Wortes als das konkrete Leben der Schönheit überhaupt bezeichnet werden. Es liegt dies eben in dem Begriff der „Schönheit“ selbst, welche, wie schon bemerkt, nichts anderes ist als Harmonie von Natur und Geist, d. h. als Einheit von Sinnlichkeit und Idee, als gleichberechtigter, einander gegenseitig bedingender und durchdringender Elemente. Es ist dies dieselbe Stellung der beiden Elemente, welche sich auch in der individuellen Entwickelung des Menschen als schönes Jugendalter darstellt: im „Kinde“ waltet noch die Naturseite vor, im „Manne hat bereits die Herrschaft des Geistes über die Natur begonnen; nur die zwischen ihnen liegende Phase der reifen „Jugend“ offenbart das schöne Gleichgewicht zwischen ihnen, welches die Form einer heiteren Versöhnung beider einander bekämpfender Elemente zeigt. So kann der „Hellenismus“ im eigentlichen Sinne des Wortes als das schöne Jünglingsalter der Menschheit überhaupt betrachtet werden.

Daß gerade das kleine Griechenland, diese rings von Meereseinschnitten gefurchte und von hunderten kleinen Inseln umringte Halbinsel, die nur durch eine schmale Landenge mit dem Festlande in Verbindung steht, es war, welches den Schauplatz für diese wunderbare Entwickelung darbot, darf nicht als zufällig angesehen werden. Im Gegensatz zu den kompakten Terrainmassen Asiens und Afrikas eignete es sich gerade durch jene Mannigfaltigkeit der Gestaltung sowie durch die Nähe des Meeres, welches hinsichtlich der Kulturentwickelung immer von hoher Bedeutung gewesen ist, zum vorteilhaftesten Terrain für eine in sich bewegtere und vielseitigere Entwickelung des Geistes, welche durch das milde Klima, das auch nach der Seite der natürlichen Ausbildung eine größere Freiheit gestattete, wesentlich unterstützt wurde. So bildete sich der hellenische Mensch nach beiden Seiten hin zu einer dem Ideal der menschlichen Schön-

heit am nächsten kommenden Gestalt aus, durch welche er sich von allen anderen Typen im Verlauf des gesamten kulturgeschichtlichen Entwickelungsganges spezifisch unterscheidet.

Dies ist die allgemeine, von den Gegensätzen, in die sich notwendig der Begriff des Ideals auseinander legt, abstrahierende Form des Hellenismus. Fragen wir dagegen nach den konkreten und als solche gegensätzlichen Formen, zu denen sich die allgemeine Idealität des Hellenismus gestaltet, so bieten sich, ganz analog dem konkreten Schönheitsgesetz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, sogleich zwei charakteristische Unterschiede dar: einerseits nämlich der des Dorismus und Jonismus, welcher als Nationalitätsgegensatz physiologischer Art ist, andererseits der kulturgeschichtliche Gegensatz der noch starren Erhabenheit des heroischen (archaistischen) Zeitalters und der beweglichen Anmut in der Nachblüte des hellenischen Geistes. Beide gelangen im Athenismus des perikleischen Zeitalters, welcher im eminenten Sinne die „klassische" Bildungsepoche nicht nur der hellenischen, sondern der antiken Kultur überhaupt darstellt, zur Versöhnung und durch diese zur höchsten Stufe der Entwickelung, deren der Hellenismus und die Antike überhaupt fähig war. Man wird es nicht als einen oberflächlichen Parallelismus erklären dürfen, wenn man, diesen Doppelgegensatz unter dem oben angedeuteten Gesichtspunkte der konkreten Gestaltung des allgemein-menschlichen Ideals betrachtend, einerseits den „Dorismus" als den männlichen, den „Jonismus" als den weiblichen Volkstypus der hellenischen Nationalität bezeichnet — denn alle Lebensformen: Sitte, Staatsform, Sprache (Dialekt) Kunst nehmen daran teil, insofern sie im Dorismus einen härteren, energischeren, gleichsam muskelkräftigeren, kurz männlicheren im Jonismus dagegen einen weicheren, schmiegsameren, elastischeren, kurz weiblicheren Charakter haben, — andererseits aber auch diesen Unterschied, wenn man die griechische Kultur als Ganzes betrachtet, in dem Gegensatz der heroisch-archaistischen Epoche zu der leichtlebigen Beweglichkeit der nachperikleischen

Zeit verfolgt; denn auch in diesem Fortgange von der Erhabenheit der heroischen Kulturzeit zu der späteren Epoche nach dem peloponnesischen Kriege, welche mehr das Gepräge einer bis zur Leichtfertigkeit gehenden Anmut an sich trägt, offenbart sich derselbe Gegensatz eines männlichen und eines weiblichen Bildungselementes.

Deutlicher noch wie in der Politik und im sozialen Leben spricht sich dieser Gegensatz in der Entwickelung der Kunst aus. Während die Kunstformen einerseits des Dorismus — man vergleiche z. B. den strengen und etwas nüchternen Stil einer dorischen Säule mit der leichten und anmutigen Form einer jonischen —, andererseits der archaistischen Epoche noch durch eine gewisse Starrheit und symmetrische Anordnung vielfach an die orientalische und namentlich ägyptische Kunstanschauung erinnern, tragen einerseits die des Jonismus, andererseits die der Nachblüte bereits einen das plastische Maß überschreitenden Charakter anmutiger Beweglichkeit, die fast ein malerisches Gepräge zeigt; und zwischen diesem doppelten Gegensatz bildet der klassische Athenismus der perikleischen Zeit den harmonischen Ausgleich und damit jenen idealen Kulminationspunkt der gesamten Entwickelung, der oben als Peripetie derselben bezeichnet wurde.

Daß übrigens die Entwickelung des Hellenismus durchaus nicht eine isolierte ist und gleichsam als eine Insel friedlicher Schönheit im wilden Meere des Orientalismus angesehen werden darf, ist selbstverständlich; es ist bekannt, daß er nicht nur in seinen Anfängen an den Orientalismus anknüpfte, indem er aus Phönizien, Kleinasien, Ägypten, ja selbst aus Indien vielfache Kultur- und Kultuselemente, namentlich auch in künstlerischer Beziehung, aufnahm, um sie allerdings mehr und mehr auf eine ihm eigentümliche Weise zu verwerten und umzugestalten, sondern daß er auch manche derartige Elemente unmittelbar seiner eigenen Kultur einverleibte und konservierte. Besonders in religiöser Beziehung finden sich, z. B. in der bakchantischen Feier der „Dionysien", aus denen später die edle Gestalt des griechischen

Dramas emporblühte, selbst in späterer Zeit noch viele Anklänge an den ursprünglichen Zusammenhang mit dem Orientalismus; ebenso sind viele Mythen der Heroensage aus dem Orient, namentlich aus Ägypten und Indien, aufgenommen; ja es dürfte auch das, wenn auch nur beschränkte Vorkommen der polychromen Bemalung von architektonischen Gliedern und Statuen hierher zu rechnen sein. Aber diese Spuren einer überwundenen Kulturepoche, deren Signatur die Herrschaft des Naturelements über den Geist war, verschwinden doch fast ganz gegenüber dem vorherrschenden Gepräge des schönen Maßes und des harmonischen Ausgleichs zwischen den beiden Elementen, welches den Hellenismus überhaupt und im besondern dem Orientalismus gegenüber charakterisiert. Ja, selbst die Gestalten, welche als Reste vorantiker Anschauung in die antike Kulturepoche mit hinüber genommen wurden, wie die Centauren, die Satyre, Silene, Sirenen, Pan u. s. f., bei welchen noch die halbtierische Bildung an den Orientalismus erinnert, haben für die rein antike Anschauung bereits einen gewissen humoristisch-genrehaften Charakter angenommen, der sie weit von den echten hellenischen Göttergestalten entfernt; und was die geheimnisvolle Sphinx betrifft, so ist es charakteristisch, daß die Lösung ihres Rätsels durch Oedipus die Ursache ist, daß sie sich in den Abgrund stürzt und so den Hellenismus von solcher symbolischen Geheimniskrämerei für immer befreit.

Andererseits darf man aber, bei der Beurteilung des eigentümlichen Charakters dieser wunderbaren Kulturepoche, sich doch nicht darüber täuschen, daß, wenngleich in ihr der Geist hinlänglich gekräftigt sich zeigt, um sich von dem Naturelement nicht mehr unterdrücken zu lassen, sondern sich dagegen bis auf einen gewissen Grad frei zu machen, diese Befreiung immerhin noch nicht bis zur unbedingten Herrschaft *über* das Naturelement, sondern nur eben bis zu einer Gleichberechtigung mit demselben fortgeht. Die Antike ist noch nicht bis zu der Erkenntnis vorgedrungen, daß der Mensch als solcher frei ist und

sein soll, sondern diese Erkenntnis kommt erst als ästhetisch-ethisches Prinzip des Kulturbewußtseins durch die christliche Weltanschauung zur Geltung. Das griechische „Ethos" ist daher keineswegs mit dem christlichen Begriff der „Sittlichkeit" identisch; dies ergiebt sich unter anderem deutlich aus der Stellung des männlichen zum weiblichen Geschlecht, überhaupt aus der wesentlich verschiedenen Gestaltung der Familie, dieser Grundform aller sozialen und ästhetischen Beziehungen im Kulturbewußtsein der Völker. Das antike Weib erhebt sich zwar hinsichtlich seiner sozialen Position weit über das orientalische und genießt bereits seitens des Mannes rücksichtsvolle Achtung; allein zu einer sozialen Gleichberechtigung, wie sie der Frau schon im Mittelalter und noch mehr im modernen Kulturstaat eingeräumt ist, gelangt sie in der Antike noch nicht. Ferner spiegelt sich jener Unterschied auch in der breiteren Natürlichkeit des antiken Lebens ab; am deutlichsten sprechen dafür die Vorstellungen, welche die Hellenen von ihren Göttern hatten, denen trotz aller Hoheit und Würde doch sehr „menschliche" Eigen- und Leidenschaften beigelegt wurden. Aber eben diese Natürlichkeit, welcher dem Geiste gegenüber ein gleiches Recht eingeräumt wird, verleiht andererseits dem ganzen antiken Leben eben dieses Gepräge harmonischer Heiterkeit, welches einen so unwiderstehlichen Reiz auf die Phantasie ausübt, und dessen Verschwinden bei stärkerer Machtentfaltung des christlichen Prinzips uns wie der unersetzliche Verlust des menschlichen Schönheitsparadieses gemahnt.

Noch eine andere Seite dieser Differenz ist hervorzuheben, nämlich der wesentlich substanzielle Charakter, welcher die breitere Natürlichkeit des antiken Kulturlebens an sich trägt: der antike Mensch ist zwar in höherem Sinne als der orientalische Individuum, aber noch nicht in dem höchsten Sinne dieses Wortes wie der christliche Mensch. Seine Sittlichkeit hat noch nicht dies persönliche Gepräge, sondern bleibt als „Ethos" innerhalb der Sphäre des allgemeinen Kulturbewußtseins; Das,

was der christliche Mensch „Gewissen“ nennt, kennt der antike in gleichem Sinne nicht, sondern sein Gewissen ist ihm ebenfalls wesentlich Volks- und Nationalgewissen. Erst als (durch Sokrates) gegen die absolute Berechtigung dieses allgemeinen Kulturbewußtseins zu Gunsten der freien Selbstbestimmung des Individuums reagiert und das Kriterium für das sittliche Handeln in das persönliche Gewissen verlegt wird, beginnt das antike Individuum sich als Subjekt an und für sich im Prinzip als frei zu setzen; damit aber wird dem antiken Geiste überhaupt die substanzielle Basis entzogen und das Ethos vernichtet.

Diese negative Wendung im hellenischen Kulturbewußtsein verhärtet sich nun zu dem poesielosen, rein praktischen Absolutismus der römischen Weltherrschaft, in welcher das hellenische Ethos des nationalen Allgemeingefühls zum logischen Rechts- und Staatsbegriff sich verknöchert. Religion, Wissenschaft und Kunst, die den substanziellen Inhalt des hellenischen Kulturlebens bildeten, sind für den Römer entweder nur äußerliche, konventionelle Lebensformen oder Mittel zum Zweck, aber nicht mehr Selbstzweck. Dies ist der ungeheure Unterschied zwischen der hellenischen und römischen Kultur, der sich in ästhetischer Beziehung am prägnantesten in der jeseitigen Auffassung der öffentlichen Spiele ausprägt. Die olympischen Wettkämpfe der Hellenen waren weihevolle Nationalfeste heiteren und edlen Charakters, an denen sich die schöne Jugend persönlich beteiligte und welche dem Sieger hohen Ruhm und Ehre eintrugen; die Gladiatorenkämpfe der Römer dagegen dienten lediglich einer blasierten und grausamen Schaulust, und die Streiter selbst waren gedungene Preisfechter oder unglückliche Gefangene (namentlich Christen), welche mit wilden Tieren zu kämpfen gezwungen wurden. Mit dieser brutalen Auffassung des Lebens hört überhaupt die Schönheit und Harmonie desselben auf, um schließlich zu einer bodenlosen Entwürdigung der antiken Kultur herabzusinken, welche nur insofern noch von Interesse ist, als sich daran die Reflexion knüpft, daß in diesem Extrem sich gleich-

sam eine Rückkehr zum orientalischen Despotismus offenbart; nur daß der Despotismus der römischen Kaiser nicht, wie der der orientalischen Könige und Satrapen, das Gepräge einer den Geist tyrannisierenden Naturgewalt, sondern das einer verhärteten, reflektierten Selbstsucht an sich trägt. Auch in Rom finden wir, wie in Babylon und Ägypten, ungeheuere Prachtentfaltung, unmäßige Genußsucht, barbarische Grausamkeit u. s. f.; aber alle diese Erscheinungen beruhen nunmehr auf bloß frivolem Raffinement und gemütloser Berechnung: damit hatte die Antike, durch den inneren Widerspruch gegen ihren wahren substanziellen Inhalt bereits sich selber überlebt, ehe ihrer inhaltsleeren und unwahren Existenz durch den Sieg einer Weltanschauung, welche auf dem durch das Christentum aufgestellten Prinzip des unbedingten Rechts des Geistes gegen die Natur beruhte, auch in formeller Hinsicht ein Ende gemacht wurde.

3. Der Christianismus.

Der Ausdruck „Christianismus" ist hier durchaus im allgemeinen kulturhistorischen, nicht im spezifisch-religiösen Sinne zu fassen, d. h. als dasjenige Stadium des Prozesses, in welchem die Herrschaft des Geistes über die Natur beginnt. So enthält er die positive Bestätigung der bereits durch die römische Weltherrschaft vollzogene Störung des harmonischen Gleichgewichts zwischen dem Geiste und der Natur durch die Aufstellung eines neuen Prinzips, nämlich, daß der Mensch als *solcher* frei sei. Indem nun Jesus dasselbe nicht nur dem orientalischen Despotismus, sondern auch dem antiken Nationalaristokratismus gegenüber praktisch geltend machte, mußte er die Vertreter seines allgemeinen Menschentums absichtlich in den niedrigsten und verachtetesten Menschenschichten (Zöllner, Samariter, ungebildete Fischer u. s. f.) aufsuchen, womit er zu der antiken Vorstellung von Menschenwürde in ausdrückliche und bewußte Opposition trat.

Dies ist die eine Seite des Kampfes der christlichen gegen die antike Weltanschauung; eine andere liegt in der nicht minder

extremen und oppositionellen Vorstellung, welche sich aus dem Prinzip der Geistesfreiheit heraus nunmehr mit dem Begriff der „Natürlichkeit" verknüpfte. Für die Antike war die Natürlichkeit etwas dem Geiste Ebenbürtiges und Gleichberechtigtes, also Gutes, Liebenswertes und Schönes; für die christliche Anschauung mußte sie daher als etwas dem Geiste gegenüber völlig Unterzuordnendes, Unberechtigtes, folglich als Böses, Hassenswertes und Häßliches gelten: so führt die Aufhebung des Gleichgewichts zwischen Natur und Geist zunächst wieder zu einem tiefen Widerspruch zwischen beiden Elementen, der in den mannigfaltigsten Formen zum Ausdruck gelangt: in der Abtötung des Fleisches — denn das „Fleisch" ist als Organ der Sinnlichkeit die Naturseite des Menschen —, in der Entsagung allen Genusses, in der Selbstkasteiung und dem freiwilligen Märtyrtum, in der Abwendung vom Irdischen überhaupt. Diese Phase der Opposition des christlichen Prinzips gegen die Antike als „blindes Heidentum" ist mithin wesentlich negativer und darum einseitiger Natur: sie kann unter die allgemeine Bezeichnung des „Mittelalters" zusammengefaßt werden.

a) Das Mittelalter wird, wie oben bemerkt, gewöhnlich als mittlere Kulturphase zwischen antike und moderne Zeit eingeschoben; thatsächlich beruht es aber mit der letzteren auf demselben Prinzip, nämlich eben auf dem christlichen der Geistesfreiheit, nur daß es die erste Stufe in dem Entwickelungsprozeß dieses Prinzips darstellt. Daß letzteres durch diese Stufe nur erst in einseitiger Form zur Geltung gelangt, hat seinen Grund darin, daß durch die oppositionelle Stellung zur antiken Natürlichkeit im Mittelalter notwendigerweise der Hauptaccent auf den Kampf gegen die Natur gelegt werden mußte. Aber gerade durch diese Furcht vor der Macht der Natur blieb es vielmehr davon abhängig und gewissermaßen noch damit behaftet, während auf der zweiten Stufe, welche unter den allgemeinen Namen der „Renaissance" — im kunsthistorischen Sinne „Wiedergeburt", nämlich der Antike — zusammenzufassen ist, diese Furcht über-

wunden und durch Abthun dieser Einseitigkeit die Natur wieder in ihr Recht eingesetzt erscheint, ohne daß dadurch die nunmehr befestigte Herrschaft des Geistes beeinträchtigt wird. Es erklärt sich ferner aus dieser oppositionellen Stellung des mittelalterlichen Geistes zur Natur der sonst höchst auffällige Umstand, daß sich derselbe mit dem des Orientalismus in dem Ausdruck des Schmerzes begegnet, der beiden aufgeprägt ist; nur daß der Grund und der Inhalt beider ein sehr verschiedener, ja entgegengesetzter ist: im Orientalismus ist es der Geist, welcher unter dem Druck der Naturmacht leidet, im christlichen Mittelalter dagegen umgekehrt die Natur, die stoffliche Sinnlichkeit, das „Fleisch", welches sich gegen die Herrschaft des Geistes sträubt, während dieser unter allen Qualen des Fleisches selig und heiter ist, wenn auch diese Seligkeit durch das Nervenzucken des leidenden Fleisches einen melancholischen Charakter erhält.

Hiermit berühren wir zugleich die positive Bedeutung des mittelalterlichen Ideals — diesen Ausdruck nicht nur im ästhetischen, sondern auch im ethischen Sinne genommen —; eine Bedeutung, durch welche sich dasselbe nicht nur über das orientalische, sondern auch über das antike Ideal hinaus erhebt. Es ist als ein durchaus einseitiges, auf gänzlichem Mißverstehen des mittelalterlichen Geistes beruhendes Vorurteil zu bezeichnen, wenn man, im Vergleich mit der heiteren Erhabenheit des griechischen Olymps und mit den idealen Götter- und Heroengestalten der hellenischen Kunst, auf die düstere Passionsschwärmerei und das Schwelgen in blutigen Martyrerszenen, auf die mageren Heiligengestalten und geflissentlicher Häßlichkeiten aller Art, in deren Darstellung die mittelalterliche Kunst sich gefiel, als auf eine Entidealisierung der gesamten Weltanschauung hinweist. Allerdings liegt es im Prinzip des Mittelalters, daß die natürlich-geistige Einheit des Daseins, welche dem hellenischen Kulturleben den wunderbaren Charakter göttlicher Freudigkeit verlieh, die allen Schmerz als etwas Unschönes empfand, nunmehr umgekehrt selbe: als ein Schlechtes und Häßliches, weil des Geistes

Unwürdiges, vernichtet, und daß folglich das Bedürfnis des Schönen selbst als „fleischliche Neigung", als „Verführung durch den Satan", unterdrückt werden soll, um an seine Stelle das Bedürfnis der Heiligkeit zu setzen. Allein es ist ebensowenig zu verkennen, daß durch die Verlegung des ethisch-ästhetischen Schwerpunktes aus der Äußerlichkeit des griechischen Schönheits- und Sittlichkeitsideals in die Innerlichkeit des Subjektes jene dürftigen und eckigen Heiligengestalten eine Innigkeit des seelischen Ausdruckes zeigen, welche der antiken Kunst trotz ihrer körperlichen Schönheit durchaus fremd war. Man vergleiche nur eine mittelalterliche „Madonna" oder „Heilige Cäcilie" hinsichtlich des Ausdruckes mit einer antiken „Venus" oder „Diana", einen „dornengekrönten Christus" mit einem „Apollo", und man wird erkennen, daß trotz allem das mittelalterliche Ideal darin einen entschiedenen Fortschritt offenbart, daß es über die bloß leibliche Schönheit hinaus zu einer wesentlich geistigen Schönheit zu erheben sich bemüht (22).

Hiermit hängt, wie zu bemerken ist, auch der Fortschritt in der spezifischen Form der gesamten Kunstanschauung zusammen, nämlich einerseits der von der Plastik zur Malerei überhaupt, andererseits der von der nackten Körperschönheit zur Schönheit des geistigen Ausdrucks im Antlitz. In der „Venus", im „Apollo" u. s. f. haben Auge, Mund, überhaupt die Gesichtszüge keine höhere Bedeutung als Schönheitsformen als etwa Beine und Füße, während in der „Madonna" und im „Christus" sich die Schönheit zunächst in jenen Zügen als Trägern des seelischen Ausdrucks konzentriert, die übrigen Körperteile dagegen, welche daher nunmehr bekleidet erscheinen, nur insofern in betracht kommen, als sie als Bewegungsorgane jene spezifischen Träger des seelischen Ausdrucks zu unterstützen haben.

Dieselbe, der Antike fremde, Innigkeit spricht sich nun auch in der Gestaltung des mittelalterlichen Kulturlebens aus, zunächst hinsichtlich des Verhältnisses der Geschlechter zu einander und der Familienbeziehungen überhaupt. Nicht nur die Ehe ruht

hier auf einer viel konkreteren sittlichen Basis, sondern die Geschlechtsliebe überhaupt hat in ihren reinen Formen einen viel innigeren, spezifisch seelenhaften Charakter. Der „Minnedienst" ist etwas, was, wie überhaupt die romantische Seite des mittelalterlichen Lebens, der Antike unverständlich sein mußte, wie beispielsweise die Begriffe der ritterlichen „Ehre", der „Vasallentreue" u. s. f., sowie aller jener eigentümlichen Erscheinungen, welche die konkreten Formen des mittelalterlichen Kulturlebens, d. h. die Ideale seiner Weltanschauung, bilden.

Aber dieser Gegensatz zur antiken Weltanschauung hat, neben dieser seiner positiven Bedeutung, nach der anderen Seite hin eine stark ins Auge springende negative, welche sich auf das oben angedeutete Naturgesetz der Einseitigkeit einer extremen Opposition gründet. In der durch den Kampf gegen das antike Ideal, als Versöhnung des Geistes mit der Natur, hervorgerufenen Gegenüberstellung des „Geistigen" gegen das „Natürliche" nimmt nämlich jenes die einseitige Bedeutung des „Geistlichen" an, welchem dann notwendig Alles, was in den anderen Gegensatz fällt, also vor allem die unbefangene und natürliche Freude an der Sinnenwelt und deren Schönheit, als schlechte und verdammenswerte „Weltlichkeit" gegenübergestellt wird. Nun haben aber viele substanzielle Sphären des echtmenschlichen Lebens neben ihrer geistigen auch ihre sehr wesentliche natürliche Existenzberechtigung, vor allem die sittlich-ästhetischen Formen der „Ehe", der „Familie", der „Gemeinde", des „Staates". Wenn daher alles Sinnliche und Natürliche schlechthin als „Weltliches", d. h. Sündhaftes, oder wenigstens als „Unheiliges" verdammt wird, so führt solche ins Extrem gehende Opposition gegen die Versöhnung des Geistes mit der Natur notwendig auch zur Aufhebung dieser Sittlichkeitsformen, weil sie an solcher Natürlichkeit und Weltlichkeit teilnehmen. Indem der mittelalterliche Priester gegenüber dem weltlichen Laien dadurch den Schein einer besonderen „Heiligkeit" beanspruchte, daß er die Gelübde der „Keuschheit", der „Armut" und des „Gehorsams ablegte, so

brandmarkte er damit die sittlichen Lebensformen der „Familie", des „Eigentums" und der „bürgerlichen Freiheit", ohne welche doch die allgemein-menschliche Kultur überhaupt undenkbar wäre, notwendig als unheilige. Erkennt man dagegen die sittliche Notwendigkeit dieser Lebensformen an, so stellen sich vielmehr jene Gelübde der „Heiligung", da sie mit diesen Formen in Widerspruch stehen, selber als unsittlich und unvernünftig dar.

Diese Unvernünftigkeit offenbart sich, als unvermeidliche Konsequenz der Mißhandlung der ihres guten Rechtes beraubten Natur, darin, daß diese sich dafür durch Verkehrung der „Heiligkeit" in ihr gerades Gegenteil rächt: nach seiten des Priestertums darin, daß nirgend soviel Zuchtlosigkeit und Schwelgerei aller Art — als Ironie auf das „Keuschheitsgelübde" —, so viel Haschen nach fetten Pfründen und weltlichem Besitz, Erbschleicherei u. s. f. — als Ironie auf das „Armutsgelübde", — soviel Geistesknechtung auf der einen und Herrschsucht auf der anderen Seite — als Ironie auf das „Gehorsamsgelübde" — existiert hat, als die Geschichte des mittelalterlichen Priester-, Mönchs- und Klosterlebens darbietet. Aber auch das im Gegensatz zur „Geistlichkeit", wozu das Geistige verballhorniert wurde, stehende Laientum wurde in diesen Zwiespalt hineingezogen; zunächst auf religiösem Gebiet, insofern das geistige Element des Kultus zum geistlosen Schematismus, die „Andacht", d. h. das Denken an und sich-Erheben zu Gott, zum gedanken- und inhaltslosen Formelwesen sich verknöcherte. So mußte, auch im Gebiete des profanen Lebens, dieser Zwiespalt zum Widerspruch gegen die Wahrheit des mittelalterlichen Ideals der Gemütsinnigkeit und demzufolge zu unheilvollen Konsequenzen auch in den anderen „romantischen" Kultursphären führen. Daher finden wir neben dem „Minnedienst" und der „ritterlichen Ehre" beim Adel die abscheulichste Sittenlosigkeit und Gefühlsroheit: Raub, Mord, Verräterei, Meineid u. s. f., während das niedere Volk und später das zum Bewußtsein seiner Macht erwachende Bürgertum von dieser Entsittlichung weniger berührt

wurden. — Es war schlechterdings unmöglich, daß gegen solche absolute Verkehrung des ursprünglichen Prinzips der „sittlichen Befreiung des Menschen auf Grund der Herrschaft des Geistes über die Natur" in sein direktes Gegenteil die Reaktion ausbleiben konnte: es mußte die Zeit kommen, daß der entwürdigte Geist sich auf sich selbst besann und, indem er zugleich die geknechtete Natur wieder in ihr Recht einsetzte, zu einer Wiederversöhnung mit ihr und dadurch zu einer Restitution seiner sittlichen Würde zu gelangen suchte. Aber dies Ziel war nur durch einen völligen Bruch mit den Formen, zu denen sich das mittelalterliche Ideal verknöchert hatte, überhaupt zu erreichen; und dieser Bruch vollzog sich in der Form einer ethisch-ästhetischen Wiedergeburt, d. h. in der Renaissance.

b. Wenn unter „Renaissance" gewöhnlich nur das Wiederaufleben des antiken Schönheitsideals verstanden wird, so beruht diese dem Umschwung der mittelalterlichen Weltanschauung untergelegte Bedeutung auf der einseitig-schiefen Vorstellung, als ob es sich in der Kunst dieser Epoche lediglich oder doch vornehmlich um eine künstliche Aufgalvanisierung der antiken Kunstanschauung nach Inhalt und Form handelte. Dagegen ist nun zunächst zu erinnern, daß diese „Wiedergeburt" sich überhaupt gar nicht bloß, ja nicht einmal in erster Linie, auf die Kunst beschränkte, sondern mit Einschluß der Reformation, also auch in religiöser und weiterhin auch in sozialer Beziehung, die gesamte mittelalterliche Weltanschauung, umfaßte, daß sie mit einem Wort wesentlich als Restitution des ursprünglichen mittelalterlichen Prinzips überhaupt, aber in dessen Reinheit, zu verstehen ist. Zwar begann man — zunächst in Opposition gegen die ausschließlich religiöse Tendenz der mittelalterlichen Kunst — auch antike Themata zu behandeln — Raphaels „Schule von Athen", Tizians „Venus" und viele andere Werke ähnlicher Art bieten Belege dafür in der Malerei —; aber nicht diese aus dem Mißverständnis der Antike selbst wie der Aufgabe der Malerei hervorgegangene antikisierende Tendenz lag im Wesen

der Renaissance, sondern einerseits, in formaler Hinsicht, das Wiedererwachen des Schönheitsbedürfnisses überhaupt, für welches die Antike, wenigstens nach der Seite der plastischen Gestaltung hin, allerdings die unvergänglichen Normen geschaffen hatte, andererseits aber, was den Inhalt betrifft, vor allem die Restitution der Naturwahrheit und der Idee des allgemein-menschlichen Ideals: so hörte die Kunst auf, ausschließlich religiöse und zwar kirchlich-religiöse Kunst zu sein, um sich dem bis dahin als „profan" perhorreszierten Inhalt des allgemeinen Menschentums und der Natur, in der Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei, zuzuwenden. Zwar wurden selbstverständlich auch religiöse Motive behandelt, aber nicht nur selten noch dazu häßliche Märtyrerszenen gewählt, sondern auch die religiösen Motive selbst in einem über den traditionellen Dogmatismus hinausgehenden, rein menschlichen Schönheitscharakter behandelt. Namentlich war es die „Madonna mit dem Christuskinde", welche als Ideal nicht nur des kirchlichen Dogmas, sondern der rein menschlichen Mutterliebe in ihrer höchsten und schönsten Form zur Anschauung gebracht wurde.

Und in diesem Streben nach der Restitution des mittelalterlichen Ideals wurde das antike Schönheitsideal nicht etwa bloß wiederhergestellt, sondern übetroffen und überwunden. Niemand, der nicht, aus einem beschränkten Enthusiasmus für die Antike, in dieser ausschließlich das absolute Schönheitsideal verkörpert sieht, wei beispielsweise Winckelmann, kann sich der Überzeugung verschließen, daß die Schönheit einer Madonna, z. B. der „Sixtina" von Raphael, an Erhabenheit des Ausdrucks und seelenvoller Anmut von keiner antiken Venusdarstellung erreicht, geschweige übertroffen werde: es ist eben die höhere geistige Schönheit, welche jene immer vor der letzteren voraushaben wird. Schon hierin liegt der Beweis, daß das Wesen der Renaissance sich nicht auf ein bloßes Zurückgreifen auf antike Formenschönheit beschränkt, sondern daß der Fortschritt über die Antike, der sich im Prinzip bereits im Mittelalter ankündigt,

in der Renaissance sich vollendet, indem in ihr die äußerliche Formenschönheit der Antike sich zur geistigen Schönheit des seelischen Ausdrucks vertieft.

In ganz analoger Weise kommt die „Renaissance", in der Bedeutung einer Restitution des im Mittelalter zwar angebahnten, aber durch Mißverständnis desselben wieder verloren gegangenen Prinzips, auch in der Sphäre des religiösen und sozialen Lebens sowie der Wissenschaften zur Geltung. Es ist auch hier die allgemein-menschliche Geistesfreiheit, die ohne Wiedereinsetzung der Naturseite des menschlichen Daseins in ihr unveräußerliches Recht nicht möglich gewesen wäre, wodurch die Renaissance oder — was im Grunde dasselbe bedeutet — die Reformation sich nicht nur über das Mittelalter, sondern auch, sofern in ihr der Geist das herrschende Element bildet, über die Antike erhob. Wie in künstlerischer Beziehung, so vollzog sich daher nicht minder in religiös-sittlicher und in politisch-sozialer Hinsicht diese Restitution, wenigstens im Prinzip: dort durch Opposition gegen den „Cölibat" als eine unsittliche, weil naturwidrige Form, sowie durch den Kampf gegen die Geistesknechtung des geistlichen Despotismus; hier durch den Sturz des wegelagernden Rittertums und die Vernichtung des Faustrechts, sowie durch die Erhebung des Bürgertums zu einer freien, menschenwürdigen Selbstständigkeit. Allerdings galt es lange und blutige Kämpfe, ehe dieses Prinzip der Wiedergeburt zur praktischen Anerkennung gelangen konnte; und ganz überwunden ist das Mittelalter bekanntlich noch heute nicht.

c. Jene Wendung, die oben als Wiedererwachen des im Mittelalter verloren gegangenen Schönheitsgefühls bezeichnet wurde, hat in Bezug auf die Wahl der künstlerischen Motive die Bedeutung einer Verweltlichung der Kunst im positiven Sinne des Wortes, d. h. eines berechtigten Widerspruchs gegen die (negative) Bedeutung des „Weltlichen" als eines an sich Verwerflichen. Insofern nun diese „Verweltlichung" eine Wiederversöhnung des Geistes mit der Natur bedeutet, hat die Re-

naissance allerdings eine gewisse Ähnlichkeit mit der Antike; der große Unterschied aber zwischen beiden beruht darin, daß, während in der Antike die Natur es ist, welche ihre Übermacht aufgiebt, um sich mit dem bis dahin unterdrückten Geiste zu versöhnen, hier, in der Renaissance, es umgekehrt der Geist ist, welcher die im Mittelalter bis zur Vernichtung unterdrückte Natur zu sich emporhebt und mit sich versöhnt. Die „Natürlichkeit" der Antike ist daher eine wesentlich andere als die der Renaissance und der ganzen folgenden Zeit. Dies drückt sich besonders prägnant in der Stellung der Kunst zur Religion aus, welche in der Antike einen durchaus verschiedenen, ja entgegengesetzten Charakter hatte als in der Renaissance: denn während das antike Ideal wesentlich in der künstlerischen Gestaltung eines religiösen Inhalts beruhte, und zwar in dem Grade, daß die religiösen Ideale durch die Kunst erst wirklich geschaffen, d. h. für die Anschauung in konkrete Formen gebracht wurden, äußert sich das Streben nach Wiederversöhnung in der Renaissance vielmehr als Abwendung von der (kirchlichen) Religiösität, d. h. eben als „Verweltlichung" der Kunst. Hinsichtlich der Stellung der künstlerischen zu den religiösen Idealen hat daher die Antike eine viel geringere Ähnlichkeit mit der Renaissance als mit dem Mittelalter, in welchem ja ebenfalls Kunst und Religion Eins waren; aber hier waltet andererseits wieder der gewaltige Unterschied ob, daß, wenn in der Antike die religiösen Ideale an die künstlerische Anschauung, d. h. an das Gesetz der Formenschönheit, gebunden waren, im Mittelalter umgekehrt die künstlerische Anschauung durch die religiöse bedingt war; wodurch, da letztere sich gegen die Schönheit indifferent, ja oppositionell verhielt, die Kunst ebenfalls formal verhäßlicht wurde.

Indem nun die Renaissance gegen diese „Verhäßlichung" auftrat, näherte sie sich zwar, wie schon bemerkt, einerseits in formaler Hinsicht wieder der Antike, verharrte aber im übrigen, was den substanziellen Inhalt betrifft, in einem prinzipiellen Gegensatz gegen die (wesentlich religiösen) antiken Ideale, indem

sie ihre Thätigkeit auf die Schönheit gerade des „Weltlichen", d. h. auf die Welt des Natur- und Geistesschönen, richtete. —

Wenn daher die Kunst der Renaissance — aus einem auf der Verwechselung der Form mit dem Inhalt beruhenden Mißverständnis — sowie auch späterhin die an originalen Ideen überhaupt verarmte moderne Kunst (in sklavischer Nachahmung der „Alten Meister") bis in die neueste Zeit herein, den substanziellen Inhalt der Antike zu reproduzieren versuchte, indem sie mit Vorliebe antike Motive behandelte, so konnte solche Verirrung der ästhetischen Empfindung schon deshalb den inneren Widerspruch nicht verbergen, weil die antiken Idealvorstellungen spezifisch plastischer Natur sind und daher durch die Übertragung auf die malerische Darstellung diesen ihren spezifischen Formcharakter und damit auch ihre ideelle Bedeutung notwendig einbüßen: alle diese „Venusse", „Nymphen", „Nereiden" u. s. f., auch von den berühmtesten Meistern, wie Tizian, Raphael, Rubens u. s. f., sind wenig mehr als nackte venetianische, römische, bezw. flämische Modelle, die eher hübschen Kammerzofen, bezw. holländischen Fischweibern, ähneln als antiken Idealgestalten. In der That ist es den großen Meistern auch gar nicht rechter Ernst mit der Antike, sondern in den meisten Fällen verwenden sie die Namen antiker Vorwürfe nur als Vorwand, d. h. zu dem Zweck, um unter diesem Titel ein scheinbares Recht zur Darstellung nackter weiblicher Körperschönheit zu gewinnen. Wer könnte beispielsweise bei der liegenden „Venus" von Tizian, welcher ein junger Mann in venetianischer Pagentracht auf der Mandoline vorspielt, auf den Gedanken kommen, dem Maler sei es ernstlich dabei um die antike Idee der Aphrodite zu thun gewesen!

Diese charakteristischen Unterschiede im Wesen der drei Kulturepochen: Antike — Mittelalter — Renaissance dürfen nicht unberücksichtigt bleiben, wenn man den weiteren Entwickelungsgang der letzteren Epoche richtig verstehen will, der wesentlich darauf hinausläuft, daß die Verweltlichung der Kunst, trotz

ihrer anfänglich positiven Tendenz einer Wiederversöhnung des Geistes mit der Natur, schließlich doch eine negative Wendung nehmen, d. h. zur Entidealisierung und Trivialisierung führen mußte. Der innere Widerspruch, welcher notwendig jener antikisierenden Tendenz anhaftete, selbst da, wo — wie z. B. in Raphaels „Schule von Athen" — die Antike ernsthaft genommen wurde, lag nämlich darin, daß die zur Darstellung gebrachten Ideen nicht, wie in der echten Antike, im Zeitbewußtsein wurzelten, nicht aus dem ethisch-ästhetischen Vorstellungsmaterial des Volkes geschöpft, sondern demselben als ein Fremdes auf künstliche Weise inokulicrt wurden. Durch diese überhaupt mehr künstliche als künstlerische Tendenz wurden nach und nach auch die andern, naturgemäßen, Gebiete der Kunst: die Historienmalerei, das Genre, die Landschaft u. s. f., in Mitleidenschaft gezogen, so daß das echt künstlerische Produzieren allmählich durch ein fingerfertiges Virtuosentum verdrängt oder doch überwuchert wurde. Indem so die Kunst mehr und mehr den Schwerpunkt des Schaffens, statt auf das innerlich wahre und dadurch poetisch berechtigte Empfinden, teils auf die reine Äußerlichkeit des sogenannten „genialen Machwerks", teils auf die bloße Natürlichkeit im prosaischen Sinne des Wortes legte, versank sie notwendigerweise zuletzt nach der ideellen Seite hin in eine Depravation, welche, in Verbindung mit, und gefordert durch die politische und soziale Verwilderung des 17. und 18. Jahrhunderts, schließlich zur Auflösung aller bisherigen Ideale und daher auch zur Verachtung alles wahren Schönheitsgefühls führte: der Rokokogeschmack und der Zopfstil können so, insofern sie Unnatur mit unkünstlerischem Wesen verbinden, als Verkehrung der idealen Anschauungsformen der Renaissance in ihr gerades Gegenteil oder doch als Verballhornisierung derselben betrachtet werden. — Hier stehen wir nun wieder an einem Punkte, der, wenn überhaupt noch von einem Fortgang in der Entwickelung der kulturgeschichtlichen Ideale die Rede sein soll, eine entschiedene Reaktion, d. h. einen abermaligen Bruch mit

den bisherigen Zuständen notwendig machte. Mit dieser Reaktion gegen die negativen Konsequenzen der Renaissance, die sich nach der politisch-sozialen Seite hin in der französischen Revolution vollzog, datiert erst die „moderne" Entwickelung im spezifischen Sinne des Wortes.

d. Der Beginn dieser in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fallenden Reaktion gegen die Verderbnis des künstlerischen Geschmackes überhaupt wie der produktiven Kunst im Besonderen, selbst in technischer Beziehung, zeigt nun darin wieder eine große Ähnlichkeit mit den Anfängen der Renaissance, daß sie wie diese zunächst eine Wiedererweckung des antiken Schönheitsideals, und zwar jetzt im vollen Bewußtsein ihres Ziels, anstrebte und dadurch abermals einen bedeutenden und folgenreichen Schritt zur Reinigung des Geschmacks that. Der Kultus der trivialen Natürlichkeit, wie er sich namentlich in den Werken der holländischen Genre-, Tier- und Stilllebenmaler, eines Jan Steen, Ostade, Terborgh, Mieris u. s. f., breit gemacht hatte, die ihre „Ideale" in der Schilderung prügelnder oder zechender Bauern, in der sauberen Darstellung seidener Kleider, geschlachteter Schweine, opulenter Fruchtstücke und Blumenbouquetts u. s. f. suchten, war schließlich einerseits so dürftig und inhaltslos, andererseits so frivol geworden, daß er auch technisch bankerott machte, weil er zuletzt eine Schablone wurde.

Im Gegensatz zu den großen und echten Künstlern der Renaissance, welche von Spezialfächern nichts wußten, sondern in vielseitigster Weise produzierten — wie denn beispielsweise Lionardo, Raphael, Michelangelo u. a. ebensowohl religiöse wie profane Themata und von letzteren ebensowohl Historie wie Porträt, Genre wie Landschaft kultivierten, ja außerdem noch Bildhauer- und Bauwerke schufen — wurde nun die einseitigste Spezialität getrieben, so daß man schon an den bloßen Motiven den betreffenden Maler erkennen kann. Daß solche Einseitigkeit notwendig zur Schablone, d. h. zur routinierten Manier und fabrikmäßigen Fingerfertigkeit führen mußte, liegt in der Natur

der Sache. — Gegen diese ästhetische Barbarei trat nun zunächst — und dies ist im eminenten Sinne des Wortes ein „moderner" Fortschritt — die Kunstwissenschaft, sodann, im Zusammenhang mit den politisch-sozialen Regenerationsbestrebungen des 18. Jahrhunderts, die Kunst selbst auf. Ersteres Verdienst gebührt vor allem dem großen Winckelmann, dem leidenschaftlichen Verehrer und gründlichen Kenner der antiken Kunst, das zweite zunächst Asmus Carstens und, im Anschluß an ihn, Wächter und Schick, sodann dem Engländer J. Flaxmann und dem Franzosen J. L. David und dessen Schule. So verschieden die Richtungen derselben hinsichtlich des individuellen Stils sind, so haben sie doch dies Gemeinsame, daß sie nicht instinktiv, wie die Meister der Renaissance, sondern mit vollem Bewußtsein auf die Antike zurückgriffen; allerdings unter dem Einfluß desselben Mißverständnisses, als ob eine naturgemäße Regeneration der Kunst dadurch zu erzielen sei, daß die Ideale einer untergegangenen Kulturepoche vermittelst Reproduktion ihrer spezifischen Inhalte wieder ins Leben gerufen werden könnten.

Am tiefsten wirkte jedenfalls die theoretisch-kritische Arbeit Winckelmanns, an den sich G. E. Lessing anschloß, der in echt aristotelischem Geiste die Prinzipien der reinen Kunstanschauung, namentlich in bezug auf das Drama, wieder zu Ehren brachte, ohne daran die mißverständliche Forderung einer strikten Rückkehr zu den antiken Ideen zu knüpfen. Denn auf diesem Mißverständnis dagegen beruhten nicht nur die theoretischen Bestrebungen Winckelmanns, sondern auch die praktischen der Künstler, namentlich Carstens' — Bestrebungen, deren Nachwirkungen, z. B. in Genelli, Böcklin u. a. bis in die neueste Zeit hineinreichen — sowie der Davidschen Schule, welche freilich ein viel pedantischeres und nüchterneres Gepräge zeigt (23). Aber nach beiden Seiten offenbart sich der Anachronismus und demgemäß die innere Unwahrheit solcher antikisierenden Tendenz teils in der Isoliertheit ihrer künstlerischen Stellung, teils in dem Mangel an jener idealen Heiterkeit des Schaffens, welche die

helleniſche Kunſt charakteriſierte; namentlich aber darin, daß ihnen völlig jene edle Volkstümlichkeit und allgemeine Verſtändlichkeit mangelt, welche den aus dem eigenen Kulturboden erwachſenen Schöpfungen der helleniſchen Kunſt bis in die niederſten Schichten des nationalen Lebens in Griechenland entgegengebracht wurde.

e. Es konnte nicht ausbleiben, daß man das künſtlich-Gemachte in dieſer im grunde proſaiſchen, weil mechaniſchen, Aufgalvaniſierung der antiken Lebens- und Schönheitsformen als einen Mißgriff empfand und daß dieſe Empfindung zu einer abermaligen Reaktion gegen dieſe ganze Richtung führte. Aber ſtatt nun endlich zu der Einſicht zu kommen, daß eine wahrhafte Regeneration nur durch tieferes Erfaſſen des ſubſtanziellen Lebensgehalts des Zeitbewußtſeins, in der Kunſt alſo nur durch eine Vertiefung in das konkrete Daſein der unmittelbaren Gegenwart, d. h. durch eine künſtleriſche Verwertung der Anſchauungsinhalte der eigenen Gegenwart zu erzielen ſei, verfiel man in ein zweites Mißverſtändnis, indem man, von den antiken Idealen zu denen der mittelalterlichen Kulturphaſe fortſchreitend, auf die Formen der mittelalterlichen Kunſt zurückgriff, um die darin enthaltenen Ideen, wenn auch in moderniſierter Abſchwächung, künſtlich zu rekonſtruieren. So ſchloß ſich an die antikiſierende Reaktion nunmehr die Reaktion einer aſketiſchen Romantik an, und wie Winckelmann, Carſtens und David zur antiken Idealwelt, ſo griffen jetzt die Deutſchen Overbeck, Veit, Führich, Heß, Schnorr u. a., die Franzoſen Flandrin, Ingres u. a. zur mittelalterlichen Idealwelt zurück. Die genauere Charakteriſierung dieſer neuen Wendung in dem Reaktionsprozeß muß der Kunſtgeſchichte überlaſſen bleiben; namentlich kann hier auf die bedeutſame Stellung des großen Cornelius, welcher gleichſam den Übergang von der einen zur andern Richtung repräſentiert, indem er ebenſowohl die Antike wie das Mittelalter, aber in ſelbſtändig originaler und nach beiden Seiten hin großartiger Auffaſſung, kultivierte, nicht näher eingegangen werden,

da wir hier es nur mit der Charakterisierung des allgemeinen Ganges des Prozesses zu thun haben.

In dieser Hinsicht fällt nun sogleich der charakteristische Umstand ins Auge, daß das moderne Nazarenertum, wie man diese asketisch-romantische Richtung genannt hat, im Vergleich mit der originalen mittelalterlichen Kunst, genau denselben Mangel an Unbefangenheit und Naivetät zeigt, wie die ihr vorausgehende antikisierende Richtung im Vergleich mit der echten Antike: sie tragen beide das Gepräge einer mehr künstlich gemachten als künstlerischen Innigkeit und Wahrheit, weil sie wesentlich in einer vom ideellen Gehalt ihres respektiven Zeitbewußtseins sich abwendenden Reflektiertheit und Empfindsamkeit wurzeln; Formen der Anschauung, die etwas Unnatürliches und Ungesundes haben und die sowohl der Kunst des Altertums wie der des Mittelalters völlig fremd waren. — Neben diesem Nazarenertum in der bildenden Kunst, dessen Ideale wesentlich religiöser Art waren, ging eine etwas gesundere oder vielmehr etwas weniger krankhafte Form der Romantik einher, welche, parallel mit der gleichzeitigen Romantik in der Poesie und Musik, ihre Sujets nicht der Sphäre der religiösen Askese, sondern dem Gebiet der anderweitigen, mehr oder weniger profanen Kulturideale des Mittelalters entnahm, namentlich dem Rittertum und dem kleinbürgerlichen Leben; eine Richtung, welche, vom Hauche moderner Sentimentalität, die als lyrische Empfindung sich geltend zu machen suchte, angeweht und durchdrungen, im Publikum größeren Anklang fand, weil sie der populären Anschauung sympathischer war: die Romantik der altdüsseldorfer Schule. Die Einseitigkeit dieser Richtung zeigte sich besonders darin, daß fast allen ihren Produktionen ein gewisses Gepräge des Süßlichen und Melancholischen anhaftete, das, trotz seiner Krankhaftigkeit oder vielleicht gerade wegen derselben, auf das Allgemeingefühl der damaligen Zeit einen großen Reiz ausübte. Als indes dieser typischen Schmerzhaftigkeit der „trauernden Juden", „trauernden Königspaare" und anderer Trauergestalten

sich der Humor bemächtigte, indem ihnen von dem genialen Schrödter in seinen „Trauernden Lohgerbern" ein ironischer Spiegel vorgehalten wurde, war mit einem Schlage diese ganze verschwommene Romantik vernichtet, damit aber zugleich der Irrtum der Richtung zum Bewußtsein gebracht, der stets in einem künstlichen Zurückschrauben der Zeitanschauung, d. h. in dem Zurückgreifen auf überwundene und nicht mehr lebensfähige Kulturideale liegt. Während die Erkenntnis hievon den schwächlicheren Repräsentanten dieser Richtung alle Thatkraft lähmte, so daß sie fernerhin künstlerisch nur noch zu vegetieren vermochten, vollzog sich in den mannhafteren und energischeren Geistern derselben eine Wiedergeburt, die zu den schönsten Hoffnungen für eine wahrhafte Regeneration der modernen Kunst berechtigte.

Vor allen gehört C. F. Lessing mit seinen großen, echt deutschen und ideell gehaltvollen Historiengemälden der Reformationszeit, sowie eine Reihe tüchtiger Genre- und Landschaftsmaler, welche den Inhalt ihrer Kunstsphären in viel tieferer und inhaltsvollerer Weise faßten und behandelten, als dies jemals früher geschehen war. Daß indes diese Wendung zum Bessern, d. h. zu einer auf gesunder Basis beruhenden Regeneration der modernen Kunst im besseren Sinne des Wortes, keinen Bestand hatte, sondern bald einer allgemeinen Zerfahrenheit wich, die noch heute nicht überwunden ist, beruht auf Ursachen, die mit den materialistischen Tendenzen der neuesten Kulturentwickelung im engsten Zusammenhange stehen und die unten näher angedeutet werden sollen.

f. Bei der obigen Charakteristik der aufeinanderfolgenden Kulturphasen sind nicht ohne Grund ausschließlich die bildenden Künste berücksichtigt worden. Denn da gerade diese in direktester Beziehung zur „Anschauung" im engeren Sinne des Wortes stehen, so bilden ihre spezifischen Anschauungsformen überhaupt die Normen für jede Art der künstlerischen Gestaltung; mit anderen Worten: es wird sich in jeder besonderen Kunst, auch in

den Reihen der zeitlichen Künste, derselbe Entwickelungsgang nachweisen lassen, weil er auf dem Gesamtprozeß der künstlerischen Anschauung überhaupt sich gründet. Es liegt außerhalb unserer Aufgabe, dies Gesetz an der Geschichte der einzelnen Künste nachzuweisen; doch mag noch als Beleg seiner durchgreifenden Wirksamkeit ein kurzer Blick auf die Hauptphasen in der Entwickelung einer zeitlichen Kunst, der Musik nämlich, gestattet sein, weil sich in ihr obwohl der Zeit nach mit der Malerei nur teilweise zusammenfallend, eine unverkennbare Analogie mit der Entwickelung der letzteren Kunst offenbart. Denn wie in der Malerei die architektonische Starrheit des Byzantinismus zunächst durch Cimabue und Giotto gebrochen wurde, indem sie die Naturwahrheit wieder in ihr Recht einsetzten, bis die großen Meister der Blütezeit der Renaissance die volle Freiheit bewegten Seelenlebens zum malerischen Ausdruck brachten, so finden wir auch in der Musik einen ganz ähnlichen Stufengang von archaistischer Formenstarrheit zu gleichsam plastischer Bewegtheit und schließlich von dieser zu freier malerischer Bewegung. Die erste Stufe wird durch den Gregorianischen Kirchengesang repräsentiert, dessen Lapidarstil eine fast tausendjährige typische Unveränderlichkeit bewahrte, bis man im vierzehnten Jahrhundert durch ornamentierende Schnörkeleien einige Bewegung in denselben hineinzubringen versuchte, die jedoch rein äußerlicher Art waren. Erst der in der Reformation und durch sie entstandene Choral, welchen Luther zu Ehren brachte, löste jene Starrheit auch inhaltlich auf und verlieh der Musik einen wesentlich plastischen Charakter, welcher durch Palestrina zur höchsten Formenvollendung erhoben wurde. Die dritte Stufe der Entwickelung der Musik trägt nun, indem die Ausschließlichkeit des kirchlich-religiösen Elements (ähnlich wie in der Malerei der Renaissance) aufgegeben und zu einer Verweltlichung ihres Inhalts fortgegangen wurde, das Gepräge einer freieren Bewegung, welche formell als die Begründung oder wenigstens Ausbildung der symphonischen Instrumentalmusik betrachtet werden kann.

Hier stehen wir nun an einem Wendepunkt, nämlich an einer Spaltung der musikalischen Strömung in ein italienisches und ein deutsches Flußbett: dort Marcello, Pergolese, Cimarosa bis auf Rossini und die neueren Komponisten herab, hier Sebastian Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, an welche sich die Epigonen der Neuzeit anschließen. Diese Namen bezeichnen ebensoviel Entwickelungsstufen in dem Fortgange von strengerer Einfachheit und gehaltvoller Ruhe zu freierer Bewegung, wodurch, ähnlich wie die gleichzeitige Malerei im ersten Viertel des gegenwärtigen Jahrhunderts, die Musik, aber als wesentlich lyrische Kunstform in berechtigterer Weise als ihre ebengenannte Schwester, in das Fahrwasser der Romantik geleitet wurde, worin besonders auch Schumann und Schubert einlenkten. Aber selbst in dieser spezifisch-idealen Sphäre der künstlerischen Empfindung spiegelt sich jenes durch den Zeitgeist bedingte Zurückgreifen auf Stoffe untergegangener und daher dem Volksbewußtsein fremder Kulturepochen wieder, und zwar wiederum in ganz analoger Stufenfolge wie in der Malerei, indem zunächst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, also gleichzeitig mit der antikisierenden Tendenz der Malerei, die Oper mit Vorliebe ebenfalls antike Themata behandelte, denen dann mittelalterlich-romantische sich anschlossen: neben Glucks „Orpheus", „Iphigenie in Aulis" und „Iphigenie in Tauris" seine „Armida", neben Lullys „Alceste" und Rameaus „Kastor und Pollux" u. a. m. Piccinis „Roland" u. s. f., bis Mozart mit seinem „Don Juan" und der „Zauberflöte", Beethoven mit seinem „Fidelio", besonders aber Weber mit seinem „Freischütz" und „Oberon", endlich Schumann mit seiner „Genovefa" u. s. w. in entschiedener Weise sich derjenigen Richtung zuwandten, welche dem Wesen der Opern-Musik wie der Musik überhaupt am naturgemäßesten ist und bleiben wird, der lyrisch-romantischen nämlich.

Aber der an sich widerspruchsvolle Charakter der Oper als „musikalischen Dramas" (24) mußte auch hier zu einer Reihe

von Reaktionsbestrebungen führen. Während daher die Instrumentalmusik, diese höchste und wahrhafteste Form der musikalischen Konzeption, und neben ihr das Lied sich in ruhiger Weise entwickelten, trat als erste Reaktionserscheinung gegen die Opernromantik die mißverstandene Tendenz auf, die Oper in dem großen Stil des ernsten historischen Dramas zu behandeln; eine Richtung, die hauptsächlich durch Meyerbeer vertreten wurde; als eine andere nicht minder dem Wesen der Musik widerstrebende Tendenz die hauptsächlich durch die Italiener (Rossini) und Franzosen (Boieldieu) repräsentierte Form der komischen Oper. Beide Formen widersprechen nämlich, wenn auch von verschiedenen Seiten her, dem romantisch-lyrischen Charakter der Musik, die erstere, weil sie an Stelle des zauberhaften Zwielichts romantischer Empfindung das prosaisch-grelle Tageslicht der Geschichte wirken zu lassen versucht, für deren reale Gestalten der Musik jedes Mittel des Ausdrucks fehlt, die zweite, weil sie sich nur mit einem trügerischen Schein von Romantik (wie z. B. in der „Weißen Dame") umgiebt, der sich schließlich als bloße Maske enthüllt; ein Abschluß, der, als Ironisierung des Romantischen, notwendig zur Vernichtung der Wirkung des letzteren führen muß. — Von dem richtigen Gefühl des in diesen Richtungen liegenden Widerspruchs gegen das eigentliche Wesen der Musik geleitet, stellte endlich R. Wagner die unbedingte Berechtigung der echten Romantik aufs neue als Prinzip für die Opernmusik auf; indem er aber nicht bloß bis zur Romantik des Mittelalters („Tristan und Isolde", „Lohengrin", „Tannhäuser u. s. f."), sondern bis zur heroischen Mythe der altgermanischen Göttersage („Nibelungen") zurückgriff, die dem modernen Volksbewußtsein noch viel ferner liegt als die antike Mythe, und da er außerdem das bisher als maßgebend betrachtete Verhältnis des musikalischen Tons zum poetischen Wort in seiner Form des „Musikdramas" völlig über den Haufen warf, so war damit der Oper überhaupt als einer an sich unwahren Kunstform der Stab gebrochen, ohne daß indes diese

neue Wendung, weil sie ihrem Inhalt und ihrer Form nach nicht in dem ureignen Boden des Kulturbewußtseins der Gegenwart wurzelt, als eine wahrhafte Regeneration, geschweige denn als eine höhere Stufe in dem Entwickelungsprozeß der Musik betrachtet werden kann.

f. So offenbart sich also auch in der Musik nicht minder wie in den bildenden Künsten ein tiefer Zwiespalt gegen den modernen Geist; ein Zwiespalt, der sich als Mangel an innerem Zusammenhang der Kunstproduktion überhaupt mit dem nationalen Bedürfnis kennzeichnet. Wenn hierbei von einer Verschuldung die Rede sein kann, so muß dieselbe allerdings auf seiten des modernen Geistes gesucht werden; denn jener Zwiespalt und infolgedessen die Zerfahrenheit, welche der heutigen Kunstproduktion anhaftet, beruht wesentlich darauf, daß die moderne Kulturentwickelung nach Richtungen hin gravitiert, die dem Kunstbedürfnis vielfach entgegengesetzt sind: das politisch-soziale Interesse einer-, das materiell-industrielle Interesse andererseits nehmen in unserm heutigen Kulturleben einen so großen Raum ein, daß für die Phantasie und die ästhetische Anschauung nur wenig übrig bleibt. Es konnte deshalb nicht ausbleiben, daß jenes Interesse seiner wesentlich praktisch-verständigen, also reflexionsmäßigen Natur halber nicht nur dem öffentlichen Leben, sondern auch den rein geistigen Gebieten der Wissenschaft und der Kunst ein entsprechendes Gepräge nüchterner Reflexion aufdrücken mußte: im öffentlichen Leben zeigt sich dies in der Überfülle rein praktischer Erfindungen, von den Eisenbahnen bis zum Telephon hinauf, in der Wissenschaft als mehr und mehr überhandnehmende Tendenz zu naturwissenschaftlichen Untersuchungen in der materialistischen Bedeutung des Wortes, in der Kunst endlich einerseits in dem emsigen Bemühen um praktische Organisation der persönlichen Interessen der Künstler, andererseits in dem vorherrschenden Streben nach technischer Virtuosität und in einer vielfach bis zur Effekthascherei getriebenen Willkür in der Wahl der Motive, sowie in dem Vergreifen

in den Darstellungsmitteln. Am auffälligsten offenbart sich dieser Zustand der Zerfahrenheit und Willkür in der populärsten Gattung der Kunst, in der dramatischen Darstellung nämlich, deren eigentlicher Inhalt, die Dichtung, in solchem Grade von dem äußerlichen, auf die bloße Schauluſt und den materiellen Sinnenreiz berechneten szenischen Beiwerk überwuchert wird, daß letzteres geradezu als Hauptzweck der Darstellung erscheint; eine Verkehrung des naturgemäßen Verhältnisses zwischen Inhalt und Form, die sogar zu der — ästhetisch betrachtet — geradezu frivolen und widersinnigen Erfindung der sogenannten „Ausstattungsstücke" geführt hat. — In der That ist die „Ausstattung" im weitesten Wortsinne überhaupt als die eigentliche Signatur des heutigen Kunstschaffens, auch im Bereich der bildenden Künste, zu betrachten.

Die Folge davon ist, daß die Künstler, damit sie mit ihren Werken auf den oft nach Tausenden zählenden Ausstellungsparaden nicht in der Menge verschwinden, sich unwillkürlich dazu gedrängt finden, auch ihrerseits zu ganz außerordentlichen Mitteln zu greifen, um das ohnehin erschlaffte Interesse des Publikums mit Gewalt zu erzwingen. Aber solch' Ziel wird bekanntlich weniger durch schlichte Einfachheit der Darstellung und inhaltsvolle Wahrheit als durch Entfaltung einer ungewöhnlichen Virtuosität und überraschende Effekte, sowie hinsichtlich der Motive durch möglichst nervenerschütternde, oder doch absonderliche Vorwürfe, kurz durch den Reiz des Neuen, des „noch nicht Dagewesenen" erreicht. Daß bei diesem Streben nach äußerlicher Wirkung die Kunst notwendig jene schlichte Einfachheit und inhaltsvolle Wahrheit, d. h. das Beste und Edelste, was sie besitzt, und damit auch Das, was man im besten Wortsinne „Naivetät" nennt, d. h. die selbstlos aufs Ideale gerichtete Unbefangenheit des Schaffens, einbüßen muß, liegt auf der Hand. — Hoffen wir, daß diese Herrschaft des Materialismus, der sich auch in der neuesten Kunstentwickelung bemerkbar macht, nur ein Übergangsstadium bildet, das über kurz oder

lang einer in ideeller Beziehung inhaltsvolleren Entwickelung weichen werde.

Auf welchem Wege aber ist dies Ziel zu erreichen? Die Beantwortung dieser Frage mag das Schlußkapitel dieses ersten Bandes und zugleich den Übergang zu dem Inhalt des zweiten bilden.

Schlußresultat.

Wenn wir auf den in der Darstellung des Entwickelungsprozesses der kulturgeschichtlichen Schönheit zurückgelegten Weg zurückschauen, um das in demselben sich geltend machende Gesetz zu erkennen, so bedarf es keiner weitläufigen Untersuchung, um zu der Einsicht zu gelangen, daß der Fortschritt von einer Stufe zur andern zunächst immer in der Aufstellung eines neuen Prinzips der Weltanschauung beruht, indem das frühere Prinzip durch seine eigenen Konsequenzen sich selbst aufhebt und deshalb ein anderes, weniger beschränktes fordert, das als Reaktion gegen diese Konsequenzen zur Geltung gelangt. An diesem Prozeß ist die Kunst oder allgemeiner: die ästhetische Anschauung insofern in hervorragender Weise beteiligt, als gerade in ihr das kulturgeschichtliche Ideal einer Epoche am prägnantesten zum Ausdruck kommt. So erwies sich die Antike als die Aufhebung des Prinzips der orientalischen Weltanschauung, das Mittelalter als die Vernichtung der sich selbst untreu gewordenen antiken Weltanschauung, die Renaissance als die Negation des zum inneren Widerspruch gedrängten mittelalterlichen Ideals u. s. f., bis endlich die moderne Weltanschauung auch diese letzte Form, weil in ihr das berechtigte Prinzip einer Wiederversöhnung des Geistes mit der Natur mißverstanden und dadurch in das Extrem einer trivialen Entidealisierung getrieben wurde, als eine unwahre sich zum Bewußtsein brachte, ohne indes selber schon zur praktischen Erkenntnis der wahren Idee der Schönheit fortzuschreiten.

Dieser stetige und auch heute noch zu keinem festen Resultat gediehene Wechsel in der kulturgeschichtlichen Form des

Kunstideals könnte zu der trostlosen Vermutung führen, daß es überhaupt im Wesen des Ideals liege, einem fortwährenden Wechsel unterworfen zu sein, so daß sich über seinen etwaigen absoluten Inhalt schlechthin nichts Bestimmtes sagen lasse. Für die Sphäre der Anschauung würde dies bedeuten, daß die Vorstellung von Dem, was „Schönheit" sei, sowie von der Aufgabe der Kunst überhaupt und der einzelnen Künste im besondern, weil niemals und nirgends darüber eine allgemein-gültige Ansicht geherrscht habe, schlechthin nicht zu bestimmen, sondern etwa dem subjektiven Belieben, d. h. dem zufälligen Geschmack, anheimzugeben sei. Und in der That ist solche Ansicht vom Standpunkt eines seichten Materialismus mit derselben Entschiedenheit behauptet worden wie die analoge, daß, weil die Vorstellungen von Dem, was „sittlich" und was „wahr" sei, in der Zeit wechseln, Sittlichkeit und Wahrheit überhaupt willkürliche, rein konventionelle, d. h. gänzlich relative Begriffe seien, die einen absoluten Inhalt überhaupt nicht beanspruchen dürften. Gegen diese ebenso bequeme wie skeptisch-pessimistische Auffassung des kulturgeschichtlichen Prozesses spricht aber schon der nicht abzuleugnende Umstand, daß der Fortgang von einer Entwickelungsstufe zur anderen sich zweifellos als ein prinzipieller *Fortschritt*, d. h. als eine Erhebung von einer niederen zu einer höheren Vorstellungssphäre, darstellt und daß selbst die einen scheinbaren Rückgang enthaltenden negativen Konsequenzen der letztern nur die Ursache sind, welche den Weltgeist nötigen, durch eine Reaktion dagegen abermals zu einer noch höheren Stufe aufzusteigen.

Hieraus folgt aber mit Notwendigkeit, daß, wenn auch in keiner *gegebenen Zeitepoche* der absolute Inhalt des Ideals thatsächlich erreicht wird, sondern dieser, wie das Prinzip der allgemein-menschlichen Freiheit, in der Unendlichkeit liegt, dieser Inhalt doch, wenn auch nur in der Form des geschichtlichen Prozesses, welcher die verschiedenen Seiten desselben nacheinander in die Erscheinung treten läßt, an sich, d. h. als immanenter

Gedanke existiert und als solcher folglich durch das Denken begriffen und bestimmt werden kann.

Wenn daher bei der Betrachtung der kulturgeschichtlichen Ideale sowohl die Schönheit wie ihre Realisation in der Form der Kunst in ihrer Relativität, d. h. als ein von den sonstigen kulturellen Zuständen (Religion, soziales Leben u. s. f.) abhängiges und insofern bedingtes Produkt der Völkerphantasie, das wesentlich noch mit der Naturseite des Daseins der Nationen zusammenhängt, gefaßt werden mußte, so tritt nun, nachdem wir die Hauptentwickelungsphasen dieses geschichtlichen Prozesses überblicken können, die Aufgabe an uns heran, die Schönheit und die Kunst ihrem unbedingten Wesen nach, d. h. als Produkt der allgemein-menschlichen Anschauungs- und Gestaltungskraft, ins Auge zu fassen und die aus diesem ihrem Wesen mit Notwendigkeit sich ergebenden Formen, welche als besondere „Künste" in die Erscheinung treten, zu begreifen, mit andern Worten: es handelt sich um die Kunstwissenschaft im philosophischen Sinne des Wortes.

Eine solche Untersuchung dürfte aber auch praktisch, nämlich in Beziehung auf die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart, von Wichtigkeit sein, weil bei dem gegenwärtig herrschenden Zustande allgemeiner Zerfahrenheit in diesem Gebiete eine wahrhafte Regeneration der Kunst nur dadurch Aussicht auf Erfolg haben kann, daß die allgemeinen und unveränderlichen Grundwahrheiten der ästhetischen Wissenschaft auch den Künstlern zum Bewußtsein gebracht werden, damit sie, nach dem nicht abzuleugnenden Verlust des instinktiv-richtigen Schaffens, sich vor allem über die Mißverständnisse und Irrtümer klar werden, in welche dieser Verlust die ausübende Kunst verwickelt hat, um nach Abthun derselben mit Bewußtsein dasjenige zu erstreben, was sie als ästhetische Notwendigkeit erkannt haben. — Mit Bewußtsein? Es mag manchem wunderlich vorkommen, daß an die Künstler das Ansinnen gestellt wird, sie müßten gleichsam erst Ästhetik studieren, um aus der gegen-

wärtigen Zerfahrenheit des künſtleriſchen Produzierens herauszukommen; ja ſolche Forderung ſcheint ſogar unſerer Anſicht von der ſpezifiſchen Natur des künſtleriſchen Schaffens, wie es auf S. 15 bei Erwähnung des „Genies“ charakteriſiert worden iſt (vgl. auch Anm. 5), zu widerſprechen. Allein von einem Bewußtſein im Schaffen, d. h. von einem Erſatz des intuitiven durch ein reflektierendes Element während des Schaffens, iſt hierbei gar nicht die Rede, ſondern lediglich von der bewußten Erkenntnis der notwendigen Vorbedingungen für ein wahrhaftes Schaffen, vor allem über die wahren Ziele, auf die ſich die künſtleriſche Phantaſie zu richten, und über die naturgemäßen Grenzen, innerhalb deren ſich das künſtleriſche Geſtalten, d. h. das Schaffen im Gebiete einer beſtimmten Kunſt, zu halten hat, um nicht mit der inneren Kunſtwahrheit in Widerſpruch zu geraten. Für die Notwendigkeit einer ſolchen äſthetiſchen Ausbildung der Künſtler ſpricht nichts überzeugender als die kunſtgeſchichtliche Erfahrung. Wir haben bei der Betrachtung der kunſtgeſchichtlichen Ideale geſehen, in welche Mißverſtändniſſe und Verkehrtheiten eine Richtung geraten muß, die mit ihrem eigenen Prinzip in Widerſpruch verfällt, bis endlich in neueſter Zeit, trotz der hohen techniſchen Entwickelung der Künſte, ein Zuſtand der Verwirrung und der Ratloſigkeit eingetreten iſt, in welchem über die wahren Aufgaben der Kunſt, ſelbſt kaum noch in Form von Mißverſtändniſſen, irgend welche beſtimmten Anſichten unter den Künſtlern herrſchen.

Dieſer Ratloſigkeit gegenüber giebt es nur ein Mittel, um zur Klarheit über die wahren Ziele des Kunſtſchaffens zu gelangen: die Überzeugung von der äſthetiſchen Geſetzmäßigkeit alles künſtleriſchen Produzierens; und dieſe Überzeugung iſt den heutigen Künſtlern unentbehrlicher als den Künſtlern früherer Zeiten, in denen die Kunſtproduktion ſich noch im innigſten organiſchen Zuſammenhange mit dem Nationalgefühl und dem öffentlichen Leben fühlte; ein Zuſammenhang, den die Kunſt der Gegenwart und mit ihm die Naivetät und Unbefangenheit

des Schaffens verloren hat. Da nun einmal dem modernen Künſtler dieſe Sicherheit des Inſtinkts nicht mehr als Direktive ſeines Geſtaltens zur Seite ſteht, ſo wird er von ſelbſt darauf geführt, ſich eine größere Klarheit über die Ziele ſeines künſtleriſchen Strebens zu verſchaffen, ſowie über die richtigen Mittel und Wege, um dieſe Ziele zu erreichen. Dieſe Klarheit aber bietet ihm die heute zu einer ſo hohen Stufe der Entwickelung gediehene Kunſtwiſſenſchaft, wie ſie den Künſtlern früherer Zeiten völlig unbekannt war. Es fällt deshalb bei einem modernen Künſtler ein Mißgriff, in der Wahl der Motive, ſowie ein Mißbrauch in der Anwendung der Kunſtmittel viel mehr ins Gewicht als bei einem älteren Meiſter. Von dieſem kann man ſtets entſchuldigend ſagen, daß er es nicht beſſer wußte; von dem heutigen Künſtler iſt ſolch Wiſſen zu verlangen, da es ihm durch die Kunſtwiſſenſchaft geboten wird, die heute ſelber ein weſentliches Element der modernen Kunſtbewegung bildet, inſofern ſie ſich als ein auf das Verſtändnis des Künſtlers berechnetes Geſetzbuch ſeines Schaffens darſtellt (25).

Kritischer Anhang.

1. (zu S. 1). Es giebt noch mancherlei andere Definitionen. Baumgarten, der Erfinder des Namens „Ästhetik", verstand darunter zunächst eine „Theorie der Empfindungen" (daher der Name) oder der sinnlichen Erkenntnis, indem er als Gegenstand derselben das Gebiet der „verworrenen (oder dunkeln) Vorstellungen" und das Schöne als „die von den verworrenen Vorstellungen erkannte Vollkommenheit" definierte. Sulzer erklärte die Ästhetik in ebenso pleonastischer wie einseitiger Weise als „Theorie der schönen Künste". Kant ordnete die Empfindung für das Schöne dem Begriff der Urteilskraft unter, welche zwischen der theoretischen und praktischen Vernunft ein drittes Vermögen bilde und sich in teleologische und ästhetische Urteilskraft gliedere. Weiße's Definition lautet: „Wissenschaft von der Idee der Schönheit", Schleiermachers: „Wissenschaft der schönen Kunst"; letzterer behandelte sie übrigens als eine der Ethik unterzuordnende Disziplin. Auch Hegels („Philosophie der schönen Kunst") und Vischers („Wissenschaft des Schönen") Definitionen — anderer nicht zu gedenken — sind unvollständig oder einseitig; und dieser ihnen gemeinsame Fehler beruht darauf, daß die Verfasser, statt das Schöne aus dem Wesen des subjektiven Geistes als ein notwendiges Element seines Organismus zu deduzieren, es als ein Gegebenes betrachten, die Aufgabe der Ästhetik demzufolge nur dahin bestimmen, dies gegebene Schöne nach seinen verschiedenen Erscheinungsformen zu erklären.

2. (zu S. 2). Mit diesem circulus vitiosus beginnt beispielsweise Vischer sein System (s. „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen u. s. f. von Dr. Friedr. Theod. Vischer. Teil I: Metaphysik des Schönen. Einleitung, § 1 Zusatz).

3. (zu S. 12). Der Umstand, daß die Ästhetik bisher den Gegensatz des theoretischen und praktischen Geistes als einen abstrakten gefaßt hat, erklärt es, warum die „Anschauung", welche die Aufhebung dieses Gegensatzes darstellt, bald der einen bald der andern Seite untergeordnet oder auch als eine widerspruchsvolle Mischung derselben von untergeordnetem Werte betrachtet wurde. Die sog. „dunkeln" oder „verworrenen" Vorstellungen, in denen Baumgarten (vgl. Anm. 1) das Organ für das Schöne suchte, bedeuten im grunde nichts anderes als ein durch das Empfinden getrübtes Erkennen, während die Unterordnung der Ästhetik unter die Ethik, d. h. des

Begriffs des Schönen unter den des Guten seitens Schleiermachers in den entgegengesetzten Fehler verfällt. Kant faßte zwar den Gegensatz ebenfalls abstrakt, erkannte indes die Notwendigkeit, die Entgegengesetzten zu vermitteln, geriet aber dadurch, daß er sie nur in äußerliche Verbindung brachte (statt sie als konkrete Einheit zu begreifen) in die Lage, daß seine Definitionen unlösbare Widersprüche ausdrückten; z. B. wenn er das „Schöne" als zweckloſe Zweckmäßigkeit oder das „Wohlgefallen am Schönen" als intereſſeloſes Intereſſe definierte, wogegen schon Herder in seiner „Kalligone" protestierte, ohne freilich den Grund des Mißverständnisses zu erkennen. Näher der Wahrheit kam Schelling, welcher zwar den Gegensatz der beiden Elemente ebenfalls abstrakt faßte, nämlich als den des „Bewußtseins" und des „Unbewußtseins", aber ihre Einheit im künstlerischen Gestalten tief empfand, weshalb er die Anſchauung (oder Phantasie, als Quelle des künstlerischen Gestaltens) als „bewußtes Unbewußtsein" oder „unbewußtes Bewußtsein" bezeichnete; eine widerspruchsvolle Kombination freilich, die sich nicht wesentlich von der „dunkeln Vorstellung" und der „zweckloſen Zweckmäßigkeit" Kants unterscheidet; abgesehen davon, daß seine Kategorie des „Unbewußtseins" im grunde nur etwas Negatives, nämlich die Aufhebung des Bewußtseins ist, was den Widerspruch noch auffälliger macht. Durch solche äußerliche Verbindung abstrakt Entgegengesetzter kann eben nichts als Neutralisation, aber keine konkrete Wechselwirkung der Elemente erreicht werden; sondern nur durch die Erkenntnis, daß die Entgegengesetzten einander als Momente enthalten, indem sie eine konkrete Einheit bilden, ist die affirmative Ausgleichung ihrer Thätigkeitsformen in einer dritten, spezifisch von ihnen verschiedenen zu erklären: und diese dritte Form ist eben die Anſchauung als Versöhnung des wesentlich spontan wirkenden Elements des Erkennens und des wesentlich rezeptiv wirkenden Elements des Empfindens und Begehrens.

4. (zu S. 17). Es ist leicht nachzuweisen, daß diese drei Ausdrücke: Schön, Schein und Schauen, sowie weiterhin auch des Geſtaltens und Schaffens in sehr nahem, nicht nur begrifflichem, sondern auch etymologischem Verwandtschaftsverhältnis stehen, indem sie teils aus einer gemeinsamen Grundwurzel entspringen, teils voneinander abgeleitet werden. Hier nur folgende Belege, die leicht vermehrt werden könnten: die Grundwurzel erscheint in ihrer einfachsten Form als die Silbe SCE oder SCO, verstärkt als SCEP oder SCOP (z. B. in den griechischen Wörtern σκοπ-εῖν (schauen), woraus durch Metathesis, ähnlich wie forma aus μόρφη, im Lateinischen spec-, z. B. in spicere, spec-trum, spec-ulum, was mit unserm „Spiegel" identisch ist) hervorgegangen ist. In allen diesen Formen ist die Grundbedeutung „schauen" unmittelbar zu erkennen. Aber auch in σκή-νη (Schaubühne), σχῆμα (Gestalt) u. s. f. sowie in „scheinen", „schön" ist die

ursprüngliche Wurzeleinheit unverkennbar, übrigens auch durch die Sprachforschung nachgewiesen.

Es mag hierbei noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß man bei dem Ausdruck „Anschauung“ nicht einseitig an eine nach außen gerichtete Thätigkeit des Geistes zu denken hat, sondern daß, weil in ihr Äußeres und Inneres Eins ist, ihre Thätigkeit ebensowohl und stets zugleich nach Innen sich richtet. Vielleicht entspräche diesem Begriff der Ausdruck „Intuition“, der ja der etymologischen Bedeutung nach dasselbe besagt, genauer, weil darin den Hauptaccent auf die Richtung nach Innen gelegt wird; aber abgesehen davon, daß „Intuition“ als Fremdwort den koordinierten Begriffen „Bewußtsein“ und „Empfindung“ nicht konform ist, unterscheidet sich „Intuition“ auch dadurch von Anschauung, daß darin, neben der Betonung der Innerlichkeit, bereits eine Hindeutung auf einen Inhalt liegt, während „Anschauung“ zunächst nur die subjektive Thätigkeitsform bedeutet, in welcher Spontaneität und Rezeptivität einander das Gleichgewicht halten.

5. (zu S. 29). Kant bezeichnet bekanntlich Raum und Zeit als „Formen der Anschauung“ (statt Formen der Erscheinung); allein diese Bestimmung hat doch nur insofern einen Sinn, als die Formen der Anschauung, d. h des durch die Anschauung aufgenommenen Inhalts, den sie bedingenden Formen der Erscheinung notwendigerweise analog sind.

6. (zu S. 29). So mißlich die Häufung von Fremdwörtern ist und so sehr sich der Verf. bemüht, sie zu vermeiden, wo es irgend ohne Beeinträchtigung der Klarheit des Gedankens zulässig ist, so giebt es doch eine große Zahl von Begriffen, für deren genaue Bezeichnung uns die deutsche Sprache im Stiche läßt; so lassen beispielsweise die Begriffe, welche die philosophische Sprache mit den Ausdrücken „Idee“, „Ideal“, „Harmonie“, „absolut“, „abstrakt“, „konkret“ und vielen andern verbindet, sich nicht durch völlig dem Sinne derselben entsprechende deutsche Bezeichnungen wiedergeben. Hierzu gehören auch die im Text gebrauchten „simultan“ und „successiv“. Denn die dafür etwa passend scheinenden Ausdrücke „Neben“- und „Nacheinander“ geben die Bedeutung derselben ebensowenig genau wieder, wie die der „Gleich“- und „Ungleichzeitigkeit“, da von den ersteren kein Adjektiv gebildet werden kann, während die letzteren nur der Zeitvorstellung entnommen sind und ohnehin „Ungleichzeitigkeit“ lediglich etwas Negatives bedeutet. Wir werden aber sehen, daß der Gegensatz des Simultanen und Successiven etwas viel Allgemeineres bedeutet als der Gegensatz der Räumlichkeit und Zeitlichkeit, insofern jener sowohl auf die Räumlichkeit wie auf die Zeitlichkeit sich bezieht. Dies hindert jedoch nicht, daß eine Analogie zwischen beiden Gegensätzen herrscht, insofern das Simultane zunächst aus der Raumvorstellung, das Successive aus der Zeitvorstellung hervorgeht.

7. (zu S. 32). Vischer läßt bekanntlich das Schöne in den Gegensatz des „Erhabenen" und „Komischen" (statt des Anmutigen) auseinandertreten, während Weiße, seinem abstrakten Prinzip der Dreiteilung aller Begriffe gemäß, das Schöne sogar in die Sonderformen der „Erhabenheit", der „Häßlichkeit" und des „Komischen" spalten will. Beide Arten von Gliederung sind, abgesehen von ihrer inneren Unwahrheit, schon deshalb zu verwerfen, weil sie unlogisch sind, insofern die zusammengestellten Begriffe in keinem koordinierten Verhältnis zu einander stehen. Was die Einschaltung des „Häßlichen" zwischen dem Erhabenen und Komischen seitens Weißes betrifft, so steht dasselbe weder zu diesem noch zu jenem in einem kokonlaten Gegensatz sondern lediglich zum Schönen überhaupt. Der Vischersche Gegensatz dagegen ist deswegen unlogisch, weil darin eine besondere Art des Gattungsbegriffs „Anmutig", nämlich das Komische zum Gattungsbegriff „Erhaben" in Gegensatz gestellt wird. Der richtige Gegensatz zum „Komischen ist nämlich das Tragische, welches eine besondere Art des Gattungsbegriffes „Erhaben" ist. In den umgekehrten Fehler verfällt Schiller in seiner Abhandlung „über Anmut und Würde", indem er den Gattungsbegriff „Anmutig" einer Art des Gattungsbegriffes „Erhaben", nämlich der „Würde", gegenüberstellt. Denn dem „Würdevollen" steht nicht das Anmutige überhaupt, sondern eine besondere Art desselben, nämlich das „Graziöse", gegenüber. — Man dürfte übrigens nicht fehlgreifen, wenn man den Grund der unzweifelhaft irrigen Gliederung des Schönen in den Gegensatz des Erhabenen und Komischen seitens Vischers — eine Gliederung, die ihn zu manchen Gewaltsamkeiten in der Definition der Begriffe, ja zu offenbaren Widersprüchen geführt hat — in dem Umstande findet, daß, wie im Text bemerkt ist, dem „Erhabenen" ebenso der Charakter des Ernstes wie dem „Anmutigen" der der Heiterkeit beiwohnt. Aber das „Komische" ist zwar eine durch Steigerung des dem Anmutigen innewohnenden Moments der Heiterkeit bis zum Lächerlichen entstehende Sonderform des Anmutigen, wie das „Tragische" eine durch analoge Steigerung des dem Erhabenen beiwohnenden Moments des Ernstes bis zum Furchtbaren entspringende Sonderform des Erhabenen; hieraus folgt indes nur, daß einerseits zwar Erhaben und Anmutig, andererseits Tragisch und Komisch, nicht aber daß, sei es Erhaben und Komisch, sei es Tragisch und Anmutig einen koordinierten Gegensatz bilden. Der bekannte paradoxale Satz: Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas bestätigt — weit davon, beide als koordiniert Entgegengesetzte zu beweisen — vielmehr die Ansicht, daß das Lächerliche der Umschlag des Erhabenen in sein Gegenteil ist, keineswegs aber, daß es, wie das Anmutige, den polaren und daher wesentlich substanzielle Gegensatz dazu bildet. Denn mit demselben Recht könnte man vom Anmutigen sagen, daß „von ihm zum Schwerfälligen und

Plumpen (nicht aber zum Erhabenen) ein Schritt" sei. Denn das Schwerfällige ist ebenso die Übertreibung eines im Erhabenen wirkenden Moments, nämlich der ruhigen Festigkeit und ernsten Größe, wie das Lächerliche die Übertreibung eines im Anmutigen wirkenden Moments, nämlich der Heiterkeit und Beweglichkeit.

8. (zu S. 35). Dies ist unter anderen von Vischer geschehen. „Dunkel" — sagt er am Ende des § 87 — „ist das Merkmal aller Erhabenheit" und er lobt Burke darum, daß er zuerst darauf aufmerksam gemacht habe.

9. (zu S. 67). Als solche Idealgestalten oder „Canons" (d. h. genauer Normalgestalten, was aber im Grunde dasselbe bedeutet) werden aus dem Altertum besonders drei angeführt: der „Speerträger" (Doryphoros) von Polyklet, der „Athlet mit dem Schabeisen" (Diadumenos) von demselben und der „Athlet mit der Siegerbinde" (Apoxyomenos) von Lysipp. Abgesehen nun von der Thatsache, daß sich bei keinem von ihnen sei es um Hermaphroditismus sei es um Geschlechtslosigkeit handelt, da sie alle drei als Jünglingsgestalten dargestellt sind, so ist auch der Umstand charakteristisch, daß sie sich nicht unwesentlich von einander unterscheiden; ein Beweis, daß die Vorstellung einer menschlichen Normalgestalt an sich rein subjektiver Natur ist. Plinius, der sie genauer beschreibt, nennt den Diadumenos einen „weichen Jüngling", den Doryphoros dagegen einen „mannhaften Knaben", womit er trotz der darin ausgedrückten Ausgleichung zwischen Kraft und Weichheit oder, wenn man will, zwischen Erhabenheit und Anmut, offenbar andeuten will, daß in der einen Figur das eine, in der anderen das entgegengesetzte Element vorherrsche: dies bedeutet aber nichts anderes, als daß unter allen Umständen die Ausgleichung nur eine relative sein kann.

Und dies ist nicht bloß des Plinius Ansicht, sondern die der Künstler selbst. Jener erzählt, der Meister des Apoxyomenos, Lysipp, habe den Ausspruch gethan, daß Polyklets Doryphoros dabei sein Lehrmeister gewesen, was aber, — wie schon Overbeck in seiner trefflichen „Geschichte der griechischen Plastik" bemerkt — dahin zu verstehen ist, daß er wissentlich und absichtlich in seinem Canon von dem des Polyklet abgewichen sei; weshalb Plinius die Äußerung von ihm zitiert, „Polyklet habe den Menschen dargestellt, wie er ist" (nämlich im schönen Mittelmaß), „er aber (Lysipp) so, wie er sein sollte" d. h. also in noch abstrakterer (und darum noch unwahrerer) Idealität. Denn worauf gründet sich die objektive Berechtigung einer solchen, eingestandenermaßen durchaus unwirklichen, Idealität als absoluter Norm? Alle dergleichen Versuche sind nichts als Ausgeburten der Imagination, die lediglich auf dem Mißverständnis beruhen, daß eine absolute Idee sich in konkreter Einzelgestalt realisieren lasse; ein Widerspruch, der eine wahrhafte contradictio in adjecto darstellt.

10. (zu S. 75). In diesem Punkte unterscheidet sich die ästhetische Naturbetrachtung wesentlich von der wissenschaftlichen, mit der sie sich deshalb, um nicht mißverstanden zu werden, auseinanderzusetzen hat. Es kann zwar zugegeben werden, daß sich die erstere in gewisser Beziehung, auf die letztere stützen muß, sofern sie derselben das Material für die Erkenntnis der Gesetze der Naturerscheinungen, also auch des Naturschönen, entnimmt; dennoch gehen beide darin wieder auseinander, daß einerseits für die wissenschaftliche Betrachtung statt des Kriteriums der „Schönheit", welches hier prinzipiell gar nicht in Frage kommt, wesentlich nur Das, was man unter Leben in der Natur versteht, maßgebend ist, und als andererseits die ästhetische Betrachtung nur die äußere Erscheinung, weil nur diese für die Anschauung vorhanden ist, in Betracht ziehen kann, während die wissenschaftliche Betrachtung vielmehr zunächst das Innere, als den Sitz des Lebens, als Objekt betrachtet und das Äußere nur insofern berücksichtigt, als dasselbe als notwendiges Produkt oder als Form dieses Innern zur Geltung kommt. Wenn sich also die ästhetische Naturbetrachtung auf die wissenschaftliche zu stützen hat, so ist dies immer nur unter der Beschränkung richtig, daß die letztere ihr für die Erkenntnis der Außenseite der Natur das nötige Material zu liefern hat, an welches sie erst als ästhetische Betrachtung anknüpfen kann. Sie erhebt sich daher in dieser Verwendung des naturwissenschaftlichen Materials zugleich über die wissenschaftliche Erkenntnis hinaus zu einer Sphäre, in welcher sie die Ergebnisse nach einem höheren Gesetz, das sich auf das Wesen des subjektiven Geistes als eines frei anschauenden gründet, verwertet. So z. B. nimmt die Ästhetik die Ergebnisse der physikalischen Farbenlehre, d. h. die Bestimmungen und Gesetze der physikalischen und physiologischen Natur der Farben und ihrer Beziehungen zu einander aus der Naturwissenschaft auf, um dann aber, indem sie diese Verhältnisse nach ihrer psychologischen Bedeutung zu begründen sucht, zur Betrachtung der symbolischen Bedeutung der Farben und ihrer harmonischen Verhältnisse überzugehen; Fragen, die rein ästhetischer Natur sind und gegen welche die wissenschaftliche Naturbetrachtung, wenn sie innerhalb ihrer Sphäre bleibt, notwendig sich indifferent verhält, weil diese Fragen jenseits der Grenze ihres Erkennens liegen.

11. (zu S. 77). „Leuchtung" ist zwar ein ungewöhnlicher, aber in seiner Bildung durchaus korrekter Ausdruck, welcher, im Gegensatz zu den transitiven Formen der „Er"- und „Beleuchtung", die von solcher Beziehung abstrahierende Thätigkeit der Lichtquelle selbst, als unmittelbares Objekt der Anschauung, bezeichnet und daher selber intransitive Bedeutung hat.

12. (zu S. 78). Wer sich über die nähere Begründung dieses Systems, das hinsichtlich eines wesentlichen Moments, nämlich hinsichtlich der der Helligkeitsskala analogen, aber mit dieser nicht identischen Wärme-

skala der Farben, von mir zuerst entdeckt und dargestellt wurde, genauer informieren will, muß ich auf meine ausführliche Abhandlung: „Die Farbenwelt. Ein neuer Versuch zur Erklärung der Entstehung und der Natur der Farben, nebst einer praktischen Anleitung zur Auffindung gesetzmäßiger harmonischer Farbenverbindungen", in zwei Abteilungen. (Heft 409, 410 und 415 der „Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausgegeben von Virchow und F. v. Holtzendorff) verweisen und will nur bemerken, daß diese Untersuchung die ebenso unnütze wie plump materielle Hypothese von einer mit der Lichtmaterie verbundenen Wärmematerie hoffentlich für immer beseitigt hat; eine Hypothese, die leider auch von der bisherigen Ästhetik auf Treue und Glauben acceptiert ist und die selbst Vischer auf manche Irrwege geleitet hat.

13. (zu S. 81). Es bedarf wohl kaum der Erinnerung daran, daß, wenn hier von „Helligkeit" und „Dunkelheit" der Farben die Rede ist, dabei immer nur die reine Farbe, d. h. diejenige, welche weder durch Mischung mit Weiß noch mit Schwarz nüanciert erscheint, gemeint ist. Es ist ja selbstverständlich, daß Hellblau heller als Dunkelrot und Dunkelgrün dunkler als Hellrot ist; aber von solcher Nüancierungsmöglichkeit muß bei der Frage nach dem Helligkeitsgrade der Farbe an sich, d. h. eben der als „rein" gedachten Farbe abstrahiert werden. (Siehe übrigens in der citierten Abhandlung die Figur 3 und den dazu gehörigen Text, wo dies näher erklärt wird).

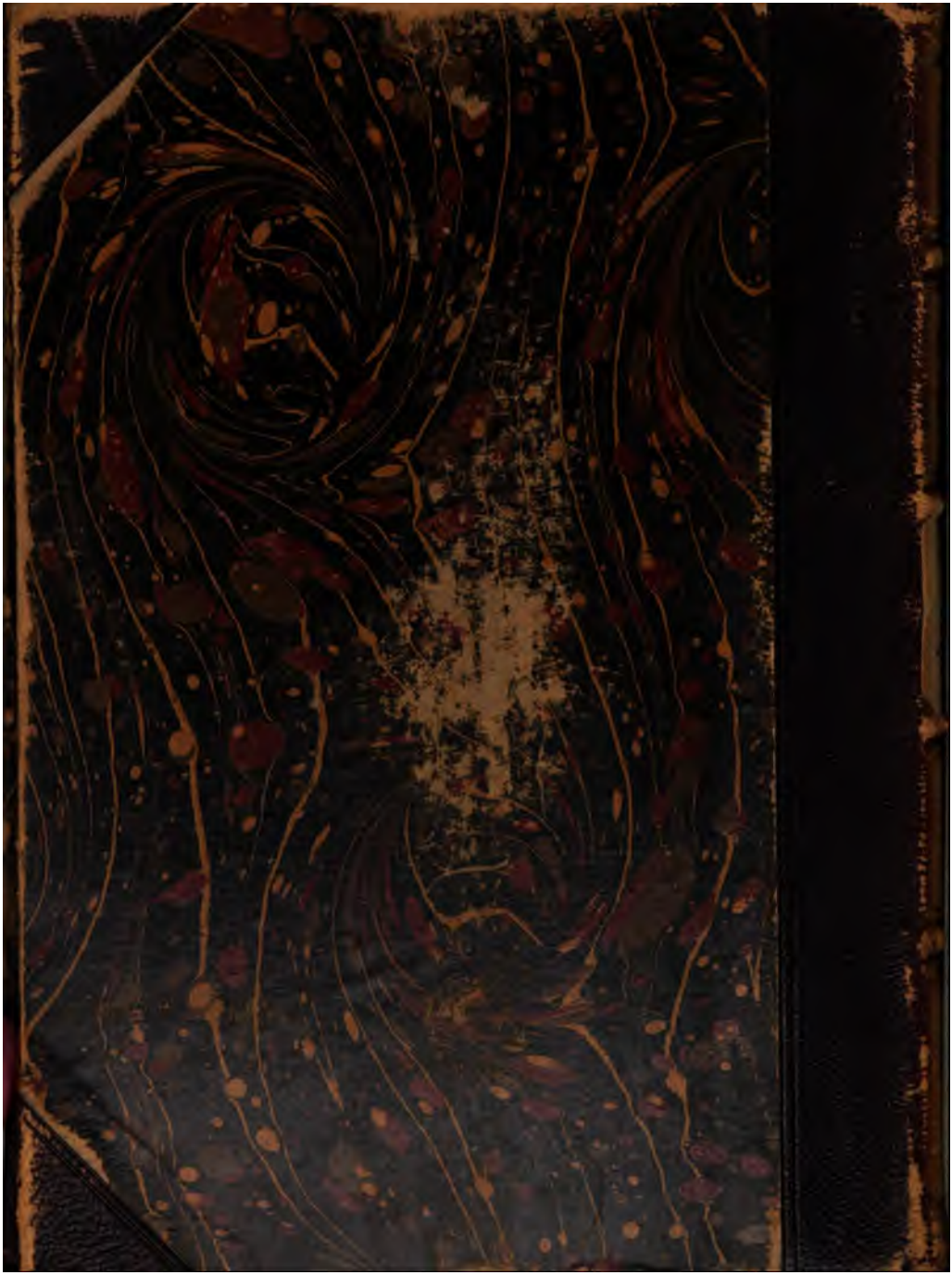
14. (zu S. 83). Ein Beweis dafür, daß Weiß und Schwarz keine eigentlichen Farben sind, liegt z. B. darin, daß, während alle anderen komplementären Farben sich zu Null aufheben, d. h. entweder (bei prismatischer Deckung) sich zu Weiß, oder (bei materieller Mischung) zu Schwarz neutralisieren, die Verbindung von Weiß und Schwarz nur eine zwischen beiden liegende Mischung (Grau) giebt; ferner auch darin, daß, während alle anderen nicht komplementären Farben (z. B. Rot und Blau) eine aus beiden gemischte Farbe (Violett) geben, durch die Mischung mit Weiß oder Schwarz nur eine Nüance derselben Farbe entsteht (z. B. aus Rot und Weiß: Rosa); endlich darin, daß sie nicht, wie alle echten Komplementärfarben, auch hinsichtlich der Wärmeintensität einen Gegensatz bilden, sondern beide gleich kalt sind. — Übrigens ist darauf aufmerksam zu machen, daß sie in der Wirklichkeit niemals völlig rein vorkommen, sondern Weiß stets einen „Stich" entweder ins Gelbliche oder Bläuliche, Schwarz stets einen solchen ins Bräunliche oder Bläuliche zeigt.

15. (zu S. 129). Wenigstens ist dies wohl die poetische Intention Schillers, obschon andererseits der Eindruck des „Rosigen", als komplementären Gegensatzes zu dem Blaugrün des Wassers in der Tiefe des Schlundes, auch realiter motiviert ist.

16. (zu S. 146). Siehe eine nähere Charakteristik der Waldbäume in dem Artikel „Bilder aus Wald und Feld“ in der Deutschen Kunstzeitung (Dioskuren) 1864 Nr. 27—37.

17. (zu S. 148). Es soll damit nicht behauptet werden, daß Blumen- und Fruchtstücke nicht auch von bedeutendem künstlerischem Werte (in ihrer Sphäre) sein können; allein die Erwägung, daß ihre künstlerische Schönheit sich doch teils auf die Treue der stofflichen Naturnachahmung, teils auf das ästhetisch-wohlgefällige Arrangement der das Ganze bildenden Teile beschränkt, während die landschaftliche Schönheit wesentlich ein Element der subjektiven Stimmung erfordert, das der Künstler aus seiner eigenen Empfindung in die Darstellung hinein trägt, nötigt dazu, jenes Gebiet, sowie das des sog. „Stilllebens“ überhaupt als eine untergeordnete Spezies der Malerei zu bezeichnen. Es hat am wenigsten Idealität, und ist deshalb auch der Plastik, als der idealeren (oder wenn man will „abstrakteren“) Kunst ganz versagt.

18. (zu S. 160). Vischer, der gelegentlich eine ähnliche Vergleichung anstellt, nennt den Vogel — und zwar nicht bloß hyperbolisch — den „Fisch der Luft“, indem er meint, „die Schuppen haben sich zu Federn aufgefasert“. Allein selbst der Umstand, daß der Vogel wie der Fisch, zur Regulierung ihrer Bewegungen, einen sich fächerartig ausbreitenden Schwanz haben, begründet nur eine scheinbare Ähnlichkeit, da der Schwanz des Vogels bloß aus Federn besteht, also zur Bekleidung gehört, während die Schwanzflosse des Fisches ein Ausläufer des organischen Knochengerüstes ist. Ganz anders verhält es sich mit den Flügeln des Vogels, die wirkliche Gliedmaßen sind, während die Seitenflossen des Fisches keine andere Textur haben als die Schwanzflossen.

19. (zu S. 171). Selbsterständlich sind die Ausdrücke „architektonisch“, „plastisch“, „malerisch“ hier nicht in dem begrenzten und spezifischen Sinne zu nehmen, den sie als Kunstformen haben, sondern sie drücken nur ganz allgemeine objektive Kategorien aus. Schiller braucht den Ausdruck „architektonische Schönheit“ (in seinem Aufsatz „über Anmut und Würde“) ebenfalls, aber er begreift darunter die plastische mit. Was übrigens den Begriff der „Anmut“ betrifft, die er als Gegensatz zur architektonischen Schönheit faßt, so steht derselbe zwar in Analogie zum „Malerischen“, bildet aber, als zu eng, keinen koordinierten Gegensatz zum „Plastischen“ (bezw. „Architektonischen“) im Schillerschen Sinne.

20. (zu S. 176). Auch Vischer macht in durchaus vorurteilsloser Weise auf die Schönheit dieser Teile aufmerksam, indem er (§ 317, Zus. 2) bemerkt: „Das Gesäß ist eine wesentlich menschliche Schönheit, und es ist kindisch zu lachen, wenn der reine Formensinn den schwellenden Pfirsich